



المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ⵎⵓⵔⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵏ
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء - الفنان احيا نموذجا -



عمر أمير

إهداء ٢٠١٠
أكاديمية المملكة المغربية
المغرب

عمر أمير

**المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء
- الفنان احيا نموذجا -**

2008

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
سلسلة تكريم رقم - 4

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء- الفنان احيا نموذجا..	الكتاب
: د. عمر أمير.	المؤلف
: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية	الناشر
: الفنان احيا بوقدير إلى جانب العلم المغربي في موسكو 1988 م.	صورة الغلاف
: مطبعة المعارف الجديدة - الرباط	المطبعة
: 2008/0695	رقم الإيداع القانوني
: 9954-439-94-3	ردمك
: محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية	حقوق الطبع

الإهداء

إلى

• الأستاذ الدكتور عباس الجراري :

تكريما لإشرافه على البحوث الجامعية الأولى في الشعر الأمازيغي
منذ سنة 1972م.

• والأستاذ محمد بنعيسى :

تنويرها بدعمنا لإنقاذ روائع أمازيغية عريقة والتعريف بها في
المحافل الدولية - لما كان وزيرا للشؤون الثقافية.

• والأستاذ أحمد بزيد الكنساني :

اعترافا بخبرته الغميسة وبجودة إبداعه في الشعر الأمازيغي.

• وإلى الأركيولوجي عبد السلام أميرير :

تشجيعا لجهوده في علوم الآثار. وفي التراث الأمازيغي.

التمهيد

الفنون الأمازيغية، قبل نهاية عهد الحماية الفرنسية باستقلال المغرب سنة 1956 م، وإلى أقدم ما يظن، كانت مزدهرة خارج قبائلها الأصلية، في مدن مغربية، مثل تيزنيت، وتارودانت، وأكادير، والصويرة، ومراكش، التي كلها مدن في النصف الجنوبي للمغرب، يؤهلها موقعها الجغرافي والبشري واللسني، لتستمر فيها الفنون الأمازيغية جيلا بعد جيل.

كل ذلك بديها، لأن من بينها مدنا أمازيغية، لسنيا، مثل مدينتي أكادير، وتيزنيت. ومنها مدن تسيطر فيها الدارجة المغربية وسط مجال جغرافي لقبائل أمازيغية، يتقاطر سكانها على حلقات فنونهم في الساحات العمومية للمدينة. ويتزودون بالسلع والحاجيات يوميا من أسواقها، مثل ما هو مألوف في مدن : مراكش، والصويرة، وتارودانت.

إذا كانت كل تلك الأسباب تؤكّد منطقيا وجود الفنون الأمازيغية في مدن جنوبية، فإنّ واقع مدينة الدار البيضاء مغاير كلية، إلى حد يصعب التسليم اليوم بالقول إنّ الفنون الأمازيغية السوسية كانت فيها متجددة ومتجددة الازدهار لأجيال متلاحقة طوال قرنين وربع من الزمن، وليس بعد سنة 1956 التي استقل فيها المغرب فتدفق المهاجرون على العاصمة الاقتصادية للمملكة من كل الجهات واللغات والحرف والفئات والكفاءات.

تعود صعوبة الاقتناع بالحديث عن استقرار، والقول بازدهار تلك الفنون، إلى أسباب منها كون اللغة السائدة في الدار البيضاء هي الدارجة المغربية وليست الأمازيغية، ثم البعد الجغرافي الشاسع عن موطن الفنون الأمازيغية، حيث نجد أن أقرب قراها تبعد بمئات الكيلومترات عبر اتجاهي مراكش والصويرة، في حين تبعد أخرى بما يتجاوز الألف كيلومتر في اتجاه التخوم الصحراوية جنوبا.

لكي يستوعب جيل بداية القرن الواحد والعشرين - زمن السفر بالطائرة والقطار المكوكي ووصول الطريق السيار إلى مراكش، هذه السنة - لكي يستوعب كيف كانت موانع السفر بين الدار البيضاء وسوس، قبل بدء شق الطرق في الثلث الأول من القرن العشرين. نشير إلى أن الفنان الذي يريد أن يسافر يومئذ من أقصى سوس في اتجاه الدار البيضاء قبل سنة 1929م - مثلا - يجب عليه أن يكون قادرا على السفر راجلا، أو في ركب القوافل حوالي الألف كيلومتر. نصفها الأول يواجه فيه صعوبات اختراق المسالك الوعرة لمرتفعات وأودية السلاسل الشامخة لجبال الأطلس المنيع صيفا، والمحظور اجتياز فجائه عند تساقط الثلوج شتاء. والنصف الثاني من الطريق يفترض اجتياز السهول المترامية الأطراف بحراسة "الزطاط" - المكلف عادة بأمن المسافرين - وبعده ضرورة الحصول على رخصة التنقل من إدارة الحماية الفرنسية في إبانها الممتد من 1912 إلى 1956. وتزيد الصعوبة حين لا يتكلم الأمازيغي السوسي غير الأمازيغية في مناطق معربة.

ولتسهيل الأمور نقول : إننا لا نقصد الحديث عن الفنون الأمازيغية في المرحلة التي كانت الدار البيضاء تسمى بالاسم الأمازيغي "أنفا" - المرتفع - منذ أقدم العصور السحيقة، لأن تلك الفترة انتهت بما يستحيل معه استمرار الفنون الأمازيغية السوسية، بعدما احتل البرتغاليون المكان في القرن السادس عشر، وطردوا المغاربة في اتجاه الرباط. وبعدها سيغيرون الاسم الأمازيغي "أنفا" - المرتفع - بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca. وسيواكب ذلك تعريب الشاوية نهائيا قبل القرن الثامن عشر بعدما ذكر الحسن الوزان بأن الشاوية - قبل ذلك - كانوا في القرن السادس عشر الميلادي - العاشر هجري - لا يزالون يتكلمون اللغة الأمازيغية.

كل هذا يؤكد أننا لا نتحدث عن وجود الفنون الأمازيغية السوسية في ذلك المكان، خلال تلك الحقب القديمة، بل الزمن الذي نقصده هو ما بعدها في أواخر القرن الثامن عشر وبالضبط منذ سنة 1784 م.

ذلك التاريخ هو بداية المرحلة التي يعيننا شأن الفنون الأمازيغية في قلب الشاوية. ففي تلك السنة أنهى السلطان سيدي محمد بن عبد الله بناء المدينة التي وجد مكانها مجرد دشر خرب، معروف بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca -.

لما بنى السلطان مرافق المدينة، وغير اسمها البرتغالي، باسمها المغربي : الدار البيضاء، قرر، إعمار المدينة أول الأمر بحامية من الرجال العارفين المتمرسين بشؤون البحر ليتمكنوا من عمارة المدينة وحراسة سلامة مرساها، لذلك استقدم السلطان 2.000 رجل من القبائل المنتمية إلى "ايحاحان" الناطقين بالأمازيغية السوسية بين الصويرة وأكادير. استقدمهم وفق عادة الإدالة العسكرية، بنسائهم وأطفالهم وكل أفراد أسرهم. فانتقلوا بلغتهم الأمازيغية السوسية، وبعاداتهم الاجتماعية والعلمية، وكذلك بفنونهم الفردية والجماعية وكان إلى جانب فن "أحواش" فنون أخرى مثل "تانكيفت" - اللوحات الاحتفالية البهيجة لمراحل حفل الزفاف - وكذلك "فن الروايس" المحترفين في المدن،

وفن "أهياض" - موسيقى الرماة الرياضيين - بالإضافة إلى فن "باقشيش" - الرجل الساخر في نوع من المونولوج الهزلي -.

نعم، في بداية تاريخ الدار البيضاء، شكل الأمازيغيون أغلبية سكان مدينة الدار البيضاء سنة 1784 م ثم ألحق بهم السلطان أسرا من دكالة، ثم أسرا من الشاوية التي تنتمي إليها الدار البيضاء، ويلحق بالجميع أسرا من تادلا.

هكذا ستكون الفنون الأمازيغية في صدارة الفنون المغربية التي عرفتها مدينة الدار البيضاء طوال قرنين وربع من ذلك العهد إلى يومنا هذا. إلى درجة تشكلت فيها مدرسة فنية أمازيغية نسميها "المدرسة البيضاوية" في مقابل مدارس أخرى منها "المدرسة السوسية" وراء جنوب الأطلس الكبير والمدرسة المراكشية في شماله نحو مراكش.

أجل إن للمدرسة البيضاوية جذورها التاريخية في الدار البيضاء منذ سنة 1784 م ثم نمت وتطورت عبر مراحل يمكن أن نرصد محطاتها الكبرى بالتدرج الآتي :

أولا. القرن الثامن عشر :

المحطة الأولى لاستقرار الفنون الأمازيغية لقبيلة "ايحاحان" الناطقة بالأمازيغية السوسية في الدار البيضاء سنة 1784 م.

ثانيا. القرن التاسع عشر :

المحطة الثانية، التي رغم غموضها، فهي حاضرة في الشعر الأمازيغي الذي وصلنا منه ما يتحدث عن محاولة الفرنسيين إقناع السلطان في فاس بإنشاء مؤسساتهم في الدار البيضاء أواخر القرن التاسع عشر. وكذلك شعر آخر يتحدث عن الطاعون المميت الذي عزل الدار البيضاء سنة 1878 م. وهناك في الشعر الأمازيغي ما يفضح سوء استغلال الأجانب مرسى الدار البيضاء بنهبهم خيرات المغرب في أواخر ذلك القرن. وجل ذلك الشعر صار يضمن إلى القصائد المشهورة بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، الموافق لسنة 1912 الميلادية المقرونة في تاريخ المغرب بإعلان عهد الحماية الفرنسية.

ثالثا. القرن العشرين :

المحطة الكبرى التي ازدهرت فيها الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء منذ أوائلها إلى أواخرها عبر مراحل لم يبق لنا منها إلا الأشعار المخطوطة أو المنشورة أو المسجلة في أسطوانات 78 لفة مما يساعدنا على التدرج كما يلي :

1. نصوص 1907 م وتنقسم إلى قسمين :

أ. نصوص تصف الهجوم الاستعماري على الدار البيضاء وفيها ندد الشعر الأمازيغي بالاعتداء الاستعماري الذي ارتكب فيه جنوده مجزرة بشرية ذهب ضحيتها سكان مدينة الدار البيضاء.

ب. نصوص وصف انتفاضة الشاوية التي شارك الشعر الأمازيغي في دعم انتفاضة قبائل الشاوية ضد الجيوش الفرنسية.

2. نصوص خاصة بإعلان الحماية الفرنسية على المغرب 1912م الخاصة في الشعر الأمازيغي بظهور الموضوع الجديد المشار إليه سابقا بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، يتناول انعكاسات إعلان بداية عهد الحماية الفرنسية في المغرب تلك السنة.

3. الحرب العالمية الأولى 1914، تدفق الفنانون على الدار البيضاء وواكبوا أجواء الحرب في فنونهم، كما تؤكد الأسطوانات والمخطوطات وما نشره الباحثون الأوروبيون في تلك الفترة حول الشعر الأمازيغي.

4. نصوص 1920، فيها تطور ظهور الملامح الواضحة لمميزات المدرسة البيضاوية في الفنون الأمازيغية برئاسة الرايس محمد بن لحسن ساسبو المولود بعيدا في قريته الأمازيغية أواخر القرن التاسع عشر، والمتوفى سنة 1948 بالدار البيضاء. وفي مقابلها، المدرسة السوسية التي يرأسها هنالك في سوس الرايس الحاج بلعيد، المولود بدوره في القرن التاسع عشر والمتوفى بين سنتي 1945-1946 في سوس، وثالث المدرستين المدرسة المراكشية التي كان يشرف عليها الرايس مولاي موح، ولكل مدرسة ما يميزها في مضامين تفرضا بيئتها وألحان موسيقية تلائم وسطها ورقصات تعبيرية ترضي ذوق جمهورها.

5. أسطوانات ما بعد 1929، حيث تضاعف ازدهار تسجيل أغاني الروايس في الأشرطة الأصلية لفروع الشركات الأوروبية، التي يكاد يكون لكل فرع وسيط من كبار الروايس السوسيين في الدار البيضاء. وترسل بعد ذلك إلى أوروبا ليتم نسخها في الأسطوانات.

6. نصوص ما بعد 1939، بداية ركود عملية تسجيل أصول الأسطوانات في الدار البيضاء بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية. في حين ازدهرت في العروض الفنية أغاني الحرب ومآسينه، والحديث عن بطولة المجندين المغاربة لتحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، وحتى مؤتمر أنفا في الدار البيضاء 1943 كان موضوع الشعر الأمازيغي الذي أبان عن جزئيات مهمة، تفيد الدارسين.

7. مرحلة 1948 م وفيها مات الفنان محمد بن حسن ساسبو زعيم المدرسة البيضاوية، وتفرع عنها تلامذته مؤسسين مجموعات جديدة، هي التي ستشارك في ازدهار المرحلة المقبلة وإلى يومنا هذا.

8. نصوص 1949 م التي برز فيها الرايس الحسين جانتني بعد موت أستاذه الرايس ساسبو في الدار البيضاء، برز فيها. بالتخصص في أغاني الشعر النضالي والسياسي فيما يغنيه وسط حلقات المئات من عشاق شعره، في وقت انبثقت فيه البروليتاريا المغربية بالدار البيضاء، وكانت نسبة الأمازيغيين السوسيين مرتفعة فيها.

وفي ربيع تلك السنة، أقدمت القوات الاستعمارية الفرنسية على اعتقال جانتني ومحاكمته، وفي الأخير تم نفيه عن الدار البيضاء، والحكم عليه ثانية في سوس بالإقامة الجبرية في قريته إلى أن استقل المغرب.

9. نصوص 1950، حيث لمع في الدار البيضاء نجم الرايس احمد أمناك الذي تأثر بأستاذه: مولاي علي - تلميذ ساسبو - في الحفاظ على جودة الدحن الموسيقي، والحسين جانتني - تلميذ ساسبو كذلك - في توجهه نحو الشعر الثوري، إلى أن تم إلقاء القبض عليه

من طرف المستعمر ونفي بدوره إلى سوس، بعد ضبطه يغني شعرا يدعو المغاربة إلى المقاومة والثورة من أجل إعادة الملك المنفي المغفور له محمد الخامس، واستقلال المغرب.

10. أخبار 1954، عرفت قدوم الرايس امبارك بونصير من "تيديلي" جهة وارزازات ليستقر بعائلته الفنية في الدار البيضاء، التي سيصير فيها بعض أفرادها سلاطين الموسيقى الأمازيغية: فالرايس محمد بونصير سلطان الرباب، والرايس حسن بونصير سلطان "لو طار" رحمهما الله..

11. نصوص 1956، التي انتهى فيها عهد الحماية الفرنسية وبدأ استقلال المغرب الحديث، فتقاطر كثير من الفنانين على الدار البيضاء لتسجيل أغانيهم الوطنية، وكان في صدارة العائدين الرايس احمد امناك، والرايس عبد السلام جالاف، والرايس لحسن بوماركة، والرايس بريك بنعدي لتوكي، والرايس محمد أوتاولوكلت وغيرهم كثير... بالإضافة إلى عديد من الفنانات النساء.

في هذه المرحلة، سيستمر ازدهار نوع آخر من الفنانين الأمازيغيين الذين لا تشير المصادر إليهم إلى أن انقضوا من الدار البيضاء، بل من المغرب كله، ونعني بهم اليهود الناطقين بالأمازيغية المهاجرين إلى الدار البيضاء من الجنوب. وقد كان في صدارة الرجال الرايس يوسف بوزلماض الذي كان آية في عزف آلة الرباب. ومن النساء الشاعرة "سوليك" التي ما زلت أتذكر كيف كانت تحاور غيرها من المسلمين الأمازيغيين بالشعر الرفيع.

12. نصوص بدايات استقلال المغرب إلى أوائل الستينيات من القرن العشرين الماضي، حيث استقرت في الدار البيضاء أسرة فنية مشهورة، وهي أسرة "بن ادريس" التي يتزعمها الحاج عبد الله بن دريس المزوشي وعلى يده تخرج عديد من الفنانين والفنانات، فكانت الرايسة رقية الدمسيرية في الصدارة.

13. مرحلة بداية الستينيات، نفسها، سيرتفع النجم الساطع في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء، الرايس الحاج محمد الدمسيري، الذي سيصير قطب الفنانين... وأستاذ الجيل بعده، وهو بدوره سليل المدرسة البيضاء لتخرجه على يد الحاج احمد أمناك السالف الذكر، والمتخرج بدوره كما سبق أن رأينا على يد الرايس مولاي علي والرايس الحسين جانتني وكلاهما من تلامذة الرايس ساسبو المولود في القرن التاسع عشر.

إذا انتقلنا من هذا التمهيد الذي يعكس ما تزودنا به المصادر في مجال فن واحد وهو فن الروايس فإن الآتي من مباحث فصول الكتاب ستركز على الفن الخاص بالشعراء إيمارين في الاحتفال الفني أحواش وسيكتشف بعضنا أن الشخصية الفنية للمبدع الأمازيغي لا تتكون بالصدفة كما يظن بعض، بل هي نتيجة تداخل عديد من العناصر وفق "تربية فنية أمازيغية" صافية خالصة عريقة، بدأت في حياة الفنان احيا منذ ميلاده في بيئة تمتاز بكون ذهنية سكانها متوازنة عقيدة، وعملا، وفنا... فرضع الطفل الشعر من ثدي أمه الفلاح، المتدينة الفنانة، ثم نهل الموسيقى العريقة من المنبع الصافي لوالده، الراعي، التاجر، الأمين، الفنان. أما أعمامه وجميع أفراد أسرته فكلهم ذكورا وإناثا، غرسوا في أعماق ابنهم احيا بهجة الاحتفال الجماعي وأبعاده الرمزية الدالة على التآزر والتآخي، والتصافي، ليأتي عمه الشاعر الكبير أولهاشمي معلنا عن ميلاد فنان متكامل المواهب الإبداعية. في ثلاثي فن أحواش : "الشعر الحوارى" و"الموسيقى الإيقاعية الأخاذة و"التعبير الجسدى النبيل"...

إننا فعلا إزاء آخر البصمات الدالة عند الأمازيغيين على وجود سابق لما نسميه "التربية الفنية" في أرقى درجاتها... ونؤكد أن الأغلبية الساحقة لجيل احيا من الفنانين المبدعين نشأوا وفق تلك التربية العريقة التي توسع الكتاب في إظهار كون الفنان احيا استثمار فعلا مهاراته الفنية، المتعددة لينعش الفنون الأمازيغية العريقة في الدار البيضاء حوالي ثلاثين سنة، ابتداء من أوائل العقد السابع من القرن الماضي، إلى أوائل القرن الواحد والعشرين هذا الذي تعتبر فيه سنة 2001 نهاية تلك المرحلة كلها وبداية نقيضها في تاريخ ازدهار الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء خاصة، والمغرب عامة.

بل إن في هذا الكتاب رصد للإشعاع العالمى الذي حققه الفنان احيا بوقدير بالفنون الأمازيغية عبر القارات الخمس. ولكي لا يخرج القارئ بانطباع خاطئ فيظن أن احيا هو رائد الجولات الفنية العالمية، تفاديا لذلك نبادر قائلين إن ما قام به الفنان احيا في جيلنا نراه استمرارا لعادة قديمة تكاد تكون منسية حيث لم يرصدها معاصروها قبلنا. لذلك

حرصنا على رصدھا في هذا الكتاب وھدفنا أن يتصور معنا القارئ ما فات التاريخ في مجال عادات الجولات الفنية الأمازيغية العالمية المنسية رغم أنها كانت كثيرة كما تدل على ذلك إشارات مهمة منها ما يعود بنا إلى القرن السادس عشر مثل الإعجاب بفنانين مغاربة [أمازيغيين] سافروا إلى إنجلترا على عهد إليزابيث الأولى Elisabeth 1 ملكة إنجلترا 1558 (التاريخ، التاريخ الديبلوماسي للمغرب من أقدم العصور...، 1 : 144) التي اشتهرت بأنها تقرب إليها رجالات الأدب والفن. وفي سياق الإشارات إلى الرحلات الأوربية نشعر بأن ما سجله العالم الألماني كارل ولھام لخمّان 1793-1851 من الموسيقى الأمازيغية (الجراري، عباس، من وحي التراث، ص. 96) قد يكون تم تسجيله في ألمانيا خلال إحدى الجولات الفنية. وفي السياق نفسه كون أقدم وأهم دراسة بالألمانية نشرت سنة 1894 في مدينة لايبزيك دراسة خاصة بالشعر الأمازيغي السوسي كانت دراسة ناتجة عن التحاق صاحبھا ه. شتوم H. Stumme بمجموعة من الفنانين الأمازيغيين في سوس سبق له أن تعرف عليهم هناك في ألمانيا وهم يقدمون عروضهم الأخاذة (ه. شتوم، Sidi Hammu als Geograph). وقبل الحرب العالمية الأولى 1914، اشتهر الرايس "أحمد المتجول بعروض فنية أمازيغية في أمريكا الشمالية ما بين نيويورك، وشيكاغو، شرقيا إلى سان فرانسيسكو غربا، ثم إلى كندا... كما تجول في بريطانيا، والنرويج، والدنمارك، والسويد، وسيلانده، وأوربا الوسطى والغربية، ويتقن الإنجليزية والفرنسية ويقرأ الأولى جيدا" على حد تعبير محمد المختار السوسي (خلال جزولة، 1 : 90).

هناك في الصفحة 149 من هذه الدراسة محاوره شعرية بعنوان : "ايسوتارن ايموريك". سيتقمص فيها الشاعر احيا البيضاوي دور الفقيد الدمسيري البيضاوي، في حين سيتقمص الشاعر أجماع السوسي دور الفقيد اشتوك السوسي. وهذا كله تأكيد لشعور الجميع بأن احيا وأجماع منذ سنة 1989 وهما تجسيد إبداعی لاستمرار نهج الفقيدین : الدمسيري واشتوك زعمي المدرستين المتأصلتين في تسلسل متواز إلى أن يتصل بحلقة أواخر القرن التاسع عشر حيث ولد الفنانان ساسبو، قمة هرم المدرسة البيضاوية، وحيث ولد زميله الحاج بلعيد، قمة هرم المدرسة السوسية.

إنه التوازي والتقابل والتكامل الإبداعي بين الفنانين الأمازيغيين في الدار البيضاء وأمثالهم في سوس، مما سنرصده ما وصلنا من أخبار ماضيه وما نحن عليه شهود في حاضره اليوم من خلال هذا الكتاب : ”المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء - الفنان احيا نموذجاً“ الذي نقدمه اليوم نموذجاً لغيره من مئات المبدعين والمبدعات الأمازيغيين السوسيين في مدينة الدار البيضاء. تقديماً سيفضي بالقارئ والدارس إلى إعادة النظر في كثير من المسلمات الخاطئة، والانطباعات السلبية الراسخة في الأذهان من كون فن الروايس وحده هو الذي كان مزدهراً في مدينة الدار البيضاء. بينما هناك ازدهار فن أحواش وشعر ”إماريرن“ ولكن لا يوجد مصدر يؤرخ لذلك الفن في الدار البيضاء رغم أنه هو السباق إليها...

كما نؤكد في الآن نفسه أن حرصنا في عنوان هذا الكتاب على استعمال مصطلح «آمارير» عوض غيره من المصطلحات نقصد به تنبيه وتحفيز المبدعين والدارسين والمتلقين ليستوعبوا جميعاً أننا في مرحلة مخضمة وحاسمة، تحتم علينا دقتها مواكبة الفترة التاريخية الجديدة بعملين متكاملين ومتلازمين.

1. المحافظة على الفنون العريقة باعتبارها تراثاً إنسانياً لا وجود لمثله إلا في المغرب. والمحافظة على المصطلحات التي سبق لمبتكريها أن وضعوها في أجيالهم وعصورهم للدلالة عليها بدقة متناهية تستحضر في الذهن نوع الفن، وموضوعه، وطرق أدائه وحتى شكل الآلات الموسيقية المصاحبة له، والوظائف المتعددة التي يؤديها.
2. ابتكار المصطلحات الجديدة الضرورية لما قد يبتكره جيلنا لغير المسبوق منها في تاريخ الفنون الأمازيغية، ويجب أن يتم ذلك بتطبيق قواعد اللغة والنحو والصرف، مع الحرص على الاستفادة من قواعدها في النحت الذي يتيح إمكانيات متميزة لصياغة المصطلحات المعاصرة الدقيقة.

كل ذلك من بين أهداف هذه الدراسة التي نعيد القول بأن هدفنا العلمي هو أن نصحح بها عديداً من الانطباعات الخاطئة، والراسخة في أذهان غير العارفين بحقيقة تجدر الفنون الأمازيغية السوسية، واستمرارها مزدهرة جيلاً بعد جيل، عبر مراحل تاريخ المدينة، منذ أن سميت الدار البيضاء، بقرنين من الزمن وزيادة، أي منذ سنة 1784 م. والله الموفق.

د. عمر أمريير

الدار البيضاء، 2008/01/16

الباب الأول :

أحبا : النشأة - الدار البيضاء - الرحلات

الفصل الأول النشأة الفنية

المبحث الأول : ميلاد احيا

1. «أفايان»، شاعرية مسقط الرأس.

”أفايان“ اسم قرية تجاور قرية ”مكزارت“ وهما معا من مجال ”النيحيت“ في الربع الشمالي من القبيلة الكبيرة ”ايدا وزدوت“ التي تتوسط قبائل : ارغن، وايدا أوفينيس، ايندا وزال، ايدا وزكري، ايدا أوكنسوس، ايدا أونيضيف في أعماق سلسلة جبال الأطلس الصغير بسوس وتعتبر مدينة تارودانت أقرب المدن إليها.

اسم القرية الأمازيغي مركب من لفظة «أفا» أي : المرتفع، ومن أداة الإشارة إلى البعيد «آن»، فيكون معناها هو «ذلك المرتفع».

كانت قرية ”أفايان“ في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، زمن ميلاد احيا تضم مسجدا وزاوية وضريح سيدي ابراهيم أوعمرو والد العالم والصوفي الشهير في تامانارت، الشيخ سيدي امحمد أوبراهيم أحد كبار رجالات المغرب في العصر

السعدي، وتتوسط قرية أفايان - التي تنطق أحياناً بـ "أفا" - دروب وساحات وبيادر ويقام بجوارها السوق الأسبوعي "ثلاثاء النيحيت".

التصميم العام للقرية كلها يؤكد أن لمشيديها عادات معمارية متوارثة في البناء. لذلك نلاحظ أن كل منزل من المنازل توفر طبقاته، ومرافقه، وغرفته، وساحاته وواجهاته، أماكن خاصة بما يلائمها من العادات والاحتفالات الجماعية للأسر كالعقيقة والختان، و«عرس الأسنان»، والزفاف، بالإضافة إلى كون مرافق المنازل يراعى فيها مكان ما يلزم كل احتفال جماعي من غناء وطقوس.

إن التصميم العام للقرية الأمازيغية تصميم يراعى أهمية الفنون في الحياة، ويهيئ لها ما يلائمها في المنازل، والأزقة، والساحات والضواحي. ويعتبر المنزل نموذجاً هندسياً للحضور الفني ويسمى بـ «تيگمي» الكلمة الأمازيغية التي تعني «المنزل»، وهي مركبة في نحتها من عنصرين يقصد بهما معا: «مكان الأم». وفي قرية «أفايان» نجد لكل «تيگمي» - جمع تيگوما - ما يراعى مجال الشعر والتغني به في هندستها المعمارية، الداخلية والخارجية.

أ. مكان «أفران»⁽¹⁾:

من بين أماكن الشعر في المنزل، ذلك الذي سيكون عبر الأجيال هو مكان «أفران» أي مكان تنقية الزرع، وهي عادة من العادات الأساسية الأولى التي كانت ضرورية في الاستعداد لكل حفل زفاف. حيث تجتمع نساء القرية بعد صلاة العصر في منزل الاحتفال، للقيام بتنقية أكداس الزرع التي ستطحن لإعداد طعام الحفل وفق طقوس بهيجة تحضرها فتيات القرية، وطوال عملية تنقية الزرع تواضب السيدات على التغني الجماعي بأشعار تعتبر من صميم مطولة «أسالآو»⁽²⁾ ويتسابقن للعثور على تمرات مخبأة في كداس الزرع، وهن يقمن بتنقيته، ويحرصن على جمع المنتقى، فإذا أنهين تنقية الكداس كله تبادر إحداهن بمباغثة الأوانس الحاضرات في ترقب وتحاول

قبض إحداهن فتفر الفتيات إلى باقي السطوح، أو ينزلن عبر السلالم هاربات لأن العادة جرت باعتبار الفتاة المقبوض عليها يومئذ ستكون خطبتها وشيكة، والاحتفال بزفافها هو المقبل بعد الزفاف المحتفل به.

هكذا يراعى في بناء المنازل تخصيص مكان خاص بالتنقية وجلوس السيدات على الحصر، والتغني الجماعي بأشعار من أشهرها :

تركت التلميذ عائدا بكتابه	- فلغن امحضار ايرورد ارا
تركت الراعي عائدا بقطيعه	- فلغن امكسا ايرورد اولي
تركت الزوج هائجا في وعيده	- فلغن اركازار ايتكالا
عرس أختي لوحده جئت	لفرح اولتماكايد ييوين

ب. مكان يشرف منه العريس :

«ايكي ايمي» هو السطح الذي يعلو الطبقة الفوقية لواجهة الباب الخارجي للمنزل، حيث يراعى في بنائه إعداده ليكون يوم حفل الزفاف مكانا ملائما لممارسة عادة الترحيب بموكب العروس. إذ جرت العادة بأن يعتلي العريس ذلك السطح ليشرف منه على اللوحة البديعة لوصول عروسه باب منزله، يحف بها موكب بهيج يستقبله جمهور غفير، تنفرد نساؤه بإنشاد روائع مطولة «أسالآو» التي يلائم منها ذلك المكان وتلك المرحلة التغني بمثل قولهن :

رأيت الأضواء تسطع من كل الأبراج	- ضوفاغ تيفاوين أركولو سوفو لبروج
لأن فيك يا دار يكمن الذهب	- أزيغد أتيگمي آد كمي أخ إيلا داهاب

ت. مكان حمى الجيران :

ويستمر الموكب على وقع لحن البيتين في بطاء وتحنان، حتى يكاد أن يتخطى حدود جيران دار العريس إلى ممر داره، فيقف الجميع في حمى الجيران لتغني النساء بالجزء الموالي من مطولة «أسالآو» :

<p>عمي مساء يا ديار الخؤولة بالعلماء والحجاج مسكونة عمي مساء يا قلاع القطعان والشعير</p>	<p>- اليعاون أتيگودار ايد خاليتنغ - أطلبا دلحجاج كاكتاك ايعمرن - اليعاون أتيگودارن وولي طمزين</p>
--	---

إن أبيات «أسالآو» تلك لا يمكن التغني الجماعي بها في أي مكان آخر من القرية إلا في الساحة الأمامية لدار العريس، ولا يجوز للعريس عند غنائها إلا أن يكون في السطح المشرف على الباب الذي ستدخل منه عروسه، وهي شروط فنية، لا نستبعد استحضرها في هندسة المنزل خلال بنائه في الأجيال الماضية.

ت. مكان الترحيب بالعروس :

بعد الانتهاء من التغني بالأشعار الخاصة بتلك المرحلة، يتخطى الجميع حمى الحدود بين المنزلين ليتم الوقوف الطقوسي أمام باب منزل العريس الذي يشرف عليهم مرحبا بهم من أعلى السطح، وإلى جانبه الشاب «أنبداد» - وزيره -.

يتوالى الغناء، ويزيد حماسه في لحظات يرى فيها العريس، وهو يدلي «حائكا» أبيض اللون تتلقفه أربع نساء تمسك كل واحدة بطرف من أطرافه فتجعله رواقا يغطي «العروس» تحته، لتجنب ما قد يصيبها مما سيرشق به عريسها في تلك اللحظة التي يتغنى فيها الجميع بالبيتين الشعريين الحماسيين :

<p>أرشقنا باللوز يا عريس ام [تنتظر] أن يزهر ثانية يزهر، ويتمر النخيل</p>	<p>- لوح لوز ايا سلي - نغد ارداغ ايفسو - ايفسو تفسو تيني</p>
--	--

في تلك اللحظة، يلتقط العريس من طبق في يد «وزيره» ما يرشق به ذكور وإناث موكب عروسه من قطع السكر، والجوز، واللوز، والتمر. فيتدافع الجميع في تسابق التقاط ما سقط منها، أو تتناول الأيدي لالتقاطها في الهواء، فتتعالى

الضحكات، ويرتفع الصياح، أما العروس فمحروسة بأربع نساء، تحت رواق «الحائك» الناصع البياض الذي سبق لعريسها أن دلاه، فلا يزاحمها تحته متدافع ولا تصيبها تحته قطع الفواكه الصلبة في الحالات التي كان عريسها يعتمد أن يرشق بها بعض خلانه من بين عشرات المحتفلين.

ث. مكان عادة الناقوس

«تادواريت» من أكبر غرف المنزل، وتكون عادة خاصة باستقبال ضيوف الأسرة، وفي مجال الشعر الأمازيغي، تكون «تادواريت» باتساعها هي المكان الملائم لعادة «الناقوس» وهي تقام بعد حدوث ما كان سببا في خصام أو تنافر بين سكان القرية، وخاصة بين فتيانها وفتياتها... مما يجعل الجميع ينتظر فرصة للتصالح والتسامح، والالتئام، لذلك يقوم الشبان بإعداد عادة «ناقوس» في «أمصري» منازل أحدهم، حيث يجلسون ويؤدون موسيقاهم بالآلة المعدنية «ناقوس» و«تيقرقاوين»، وبالآلات الجلدية الإيقاعية «آلون» و«گانگا»، بالإضافة إلى التصفيق، والتغني بالأشعار السامية، حتى إذا حمي وطيس الركن، والتصفيق واحتدم الغناء، تقوم الفتيات بإحضار «صينية» يتوسطها بياض قالب السكر، محاط بحليهن الفضية النفيسة ونشرت فوق جميع ما في الصينية، أزهار نظرة، زكية، زاهية، ويحملنها جماعة ليدخلن بها إلى «تادواريت» حيث يتقدم كل شاب نحو الصينية ليضع فوقها قدرا من الدراهم بجانب تلك الحلبي وذلك السكر، ومنتور الأزهار.

تعاد الصينية بكل محتوياتها التي أضيفت إليها النقود، تعاد إلى الفتيات خارج «تادواريت»، فتسترد كل فتاة حليتها. ليبقى ركام النقود الذي تبرع به إخوانهن الشبان عربونا يسبق لشراء تيس يذبحه الآباء لإعداد طعام حفل ليلي في ساحة القرية.

ث. مكان أحواش داخل المنزل:

«أساراگ»: اسم ساحة داخل المنزل، يجلس فيها «إيماراگن» القائمون بعملية كسرقشور ثمار اللوز والجوز، وأرگان لاستخراج نواتها. تلك الساحة يراعي مشيدوها كونها داخل المنزل هي المكان الملائم لإقامة فن أحواش في الاحتفالات العائلية التي يحتفل بها جميع سكان القرية، وغيرهم من المهنيين القادمين من خارجها.

وفي بعض المنازل الفخمة يكون هناك ما يسمى بـ «الرياض» وهو - أسايس/أو اساراگ- الذي تزينه بعض الأشجار كالبرتقال مثلاً، والأزهار، والسواقي، ويكون في ساحتها مجال خاص بفني أحواش وإنشاد الشعر.

هكذا نجد منازل القرية، تراعي هندستها المعمارية أهمية الفن واحتفالاته، والتغني بالشعر فيه. وتعزز أهمية استحضار الفن ومكانه في فضاء القرية، بضرورة تحديد ساحة خاصة بالاحتفالات الفنية، لذلك غالباً ما نجد في كل قرية مكاناً، وعدة ساحات تسمى بساحات الرقص «أسايس».

الجدير بالذكر في مجال الحديث عن الشاعر احيا ضرورة الإشارة إلى أن قرية «أفايان» تضم من بين أهم ساحاتها تلك التي كانت تسمى «إيمي ن أوكرور» التي تقوم مقام خشبة المسرح أو ميدان الفروسية في أماكن أخرى، وفي تلك الساحة تقام الحفلات الكبيرة في القرية، ومنها حفل أحواش الخاص بحوارات الشعراء «إيمارين» الذين يعتبر الشاعر احيا أحدهم، وفي تلك الساحة نفسها أنشد الشاعر المقصود أول إبداعه كما سنرى في الصفحة 35 بعد حين.

2. الأم : رضاعة الشعر :

أم الشاعر احيا أزردو هي صفية البشير. نشأت وفق عادات قريتها منذ ولادتها سنة 1920م في «إيمي ن تزكي» من قبيلة أرغن - قبيلة المهدي بن تومرت الموحدية -

المجاورة لقبيلة إداوزدوت- فجعلتها التربية الأمازيغية فتاة متعددة المهارات والخبرات في مختلف المجالات.

هيأت تلك التربية صفية البشير لتكون بارعة في إعداد أنواع الأطعمة بمختلف الخضر، والعجائن، واللحوم، والدهون. فكانت مهارتها في الطبخ تتجلى في الأكلات اليومية العادية، وفي أطباق الأعياد الباذخة، والاحتفالات الميمونة. وفي وجبات خصوصية.

بتلك التربية ذاتها صارت تلك المرأة نفسها تتقن أشغال النسيج، من غزل الصوف، وخيوطه، واستخراج الألوان من المواد النباتية المحلية. ونسج ما يحتاجه أفراد أسرتها من الملابس، والأغطية، والأفرشة.

تكوين الفتاة الأمازيغية عبر مراحل نشأتها، وفق عادات قريتها العريقة، تكوين يفضي بها إلى جعل قلبها مصدر حنان الأمومة. وفمها منبع محبوب أغاني الطفولة. وحافظتها خزان روائع الحكايات الهادفة، والحكم التربوية الرفيعة.

بالتجربة، والممارسة، والدربة اكتسبت السيدة صفية القدرة على علاج بعض ما يصيب صغارها من علل الطفولة... كما ورثت عن غيرها ما هو ضروري في إسعاف الحيوانات الأليفة، وجبر كسور الدواجن...

صفية البشير، ليست استثناء في مجتمع أمازيغي تعتبر فيه طريقة تقطير الأعشاب الطبية من المهارات المألوفة عند النساء، بالإضافة إلى الدقة في طرق استخراج الأشربة المداوية من النباتات بمقادير مضبوطة الكم والكيف، شأن تحضير المشروب الدافئ المنعش الشهير باسم: "ايفسكان".

من الخبرات اللدنية التي اشتهرت بها الحاجة صفية خبرتها الغميسة في شؤون العناية بتربية النحل وتكثيره. وقد استطاعت في أواخر حياتها أن توصل خلايا نحلها إلى سبعين خلية- أكليف- مما جعلها تجمع كمية مهمة من العسل الخالص تصدق جله للإفطار به في الأعياد وعلاج الأطفال...

الغريب في الأمر أنها بمجرد ما توفيت - رحمها الله سنة 2001، هاجر النحل

كله خلاياه، وترك السلال خلفه فارغة !

في مجال الفنون، كانت الحاجة صفية ككل النساء الأمازيغيات، تتقن أداء اللوحات الفنية، لرقصة "أحواش" قربتها بمختلف إيقاعاتها العريقة، وبفنية حركاتها الجسدية العفيفة بتعدد ألحان أشعارها السامية، وبملابسها الوقورة، وبحليها الفضية الصافية، وبأكاليل الحبق الأخضر المتوج بالأزهار الزكية الزاهية.



رقصة أحواش : الإيقاعيون بآلاتهم والفتيات في صفهن وهن بحليهن الفضية الخالصة وبأكاليل الحبق

في المجتمع الأمازيغي، لا يستغرب الناس شغف المرأة بفنون الشعر والموسيقى والرقص والغناء، بل المستغرب هو أن تكون الأنثى عديمة المواهب الفنية التي تجعل الفن بلسم الملل والتعب والرتابة في الأشغال المختلفة، حيث يرتفع الصوت بالغناء التلقائي في أعمال لا ينفصل إيقاعها عن إيقاع الشعر الغنائي.

شؤون الحياة، تجعل كل أنثى أمازيغية فنانة بالطبع والسليقة، وتجعل الغناء فنا تلقائيا في مثل عمل الرحو، إذ كانت العادة أن تطحن المرأة بالرحى اليدوية

في سكون الليل، فيكون الغناء المصاحب للطحن مسليا ومؤنسا للوحدة في رهبة سكون الليل. ويطرد النوم عن جفون المستيقظة الوحيدة التي تدير بيمينها الرحي في حركة ينسجم تناغم انسياب دوران إيقاع هديرها مع صوت التغني بشعر صادر من أعماق القلب في سكون الفجر.

مشاركة الحاجة صفية في الإنشادات الجماعية، ليس من الترف الفني بل من ضروريات التغلب على الأشغال المضنية في الحياة اليومية، ومن الأشياء الجميلة التي تخفف بها الإناث رتابة الأعمال المتعبة، كالذهاب الجماعي بعيدا عن القرية نحو الغابة للاحتطاب، حيث تنطلق الحناجر فتسمع إحداهن تغني بأعذب الأصوات شعرا رفيعا، فتجيبها أخرى، وتجاوزهن الثالثة... هكذا حتى يجمعن الحطب الكافي ويحزمن من أكداسه ما ينوء الظهر بثقله. حينئذ يتوقف الحوار الثنائي، ليحل محله الغناء بشعر حوارى جماعي وهن عائدات نحو القرية في صف واحد. ينقسم فيه الغناء بين الماشيات الحاملات أكداش الحطب إلى قسمين : فتغني الأمميات شطر شعر، وتجيبن الخلفيات بالشطر المكمل...

هكذا تشغل الإناث الذهن بالغناء، وباحتدام التنافس في التغني بالأشعار السامية، تتسارع الخطوات وتخف الأكداش الثقيلة، وينشغل الذهن بجمال الفن، حتى يشرفن جميعا على القرية، حيث يتوقف الغناء.

لا توجد امرأة أمازيغية من جيل الحاجة صفية أم الشاعر احيا، تجهل "أسالاو". وهو عبارة عن عشرات المقاطع الشعرية الحوارية التي تحفظها كل أنثى راشدة، وتتغنى بألحانها الجماعية، في مراحل معينة من مراحل حفل الزفاف وأماكن محددة رفقة العروس⁽³⁾.

لا يليق بأية امرأة أمازيغية أن تمتنع عن تداول التغني بأشعار "أسالاو"، لأن ذلك التداول تفرضه عادة فنية تقسم بتلقائية نساء العرس إلى قسمين فنيين. واحد

يمثل دور أم العريس، ويؤدي الآخر دور أم العروس. فإذا بهن يشخصن بحماس ما يمكن أن نسميه مسرحية مرحلة تشخص الصراع الوهمي بين الحماتين.

ما كانت تكتمل "التربية الشعرية" عند المرأة الأمازيغية، دون حفظ روائع من الشعر الإبداعي "تاماريت" عماد الشعر الأمازيغي الذي يشارك في إبداعه الرجال، والسيدات، وكذلك الفتيات. ومعلوم أن "تاماريت" إبداع يشتمل على ثلاثة أنواع أساسية هي: "تاماواشت" و"تازرارت" ثم "أورار"⁽⁴⁾.

"التربية الشعرية" في المجتمع الأمازيغي تقوم نفسها بجعل الشخصية، متوازنة، وحتى في مجال الإبداع الشعري تحرص تلك التربية على التوازن، بأن جعلت النساء في سن الأربعين خاصة ينخرطن في مجالس الذكر والمذاكرة الدينية، حيث يتناشدن نوعا آخر من الشعر الأمازيغي يسمى "تامازغيت" أي الأشعار والمنظومات التي صدرت عن الفقهاء، والمتصوفة بهدف تعليم الرجال، والنساء الأمازيغيين كل ما يتعلق بأمور دينهم. وتأكدنا أن "تامازغيت" تشمل أشعار الحكمة، والمعاني الرمزية الشعرية البديعة⁽⁵⁾.

الحاجة صفة جعلتها "التربية الشعرية" ليست مجرد متذوقة للشعر الرفيع، وحافظة لعشرات المطولات، ومئات الأبيات الشعرية، بل جعلتها هي نفسها شاعرة مبدعة. وقد أدركناها - رحمها الله - تجمع بين الذاكرة القوية والخبرة بأنواع الشعر الأمازيغي وبين الإبداع فيه. فكانت بذلك مصدرا مهما في قريتها.

أجل، نعرف شخصا الحاجة صفة مصدرا نادرا في الشعر والحكم والحكايات والألحان، والعادات، والمهارات اليدوية... منها رضع ابنها احيا الموهبة الشعرية. وأكاد أجزم بأن جل المبدعين والمبدعات في مجال الشعر الأمازيغي، غالبا ما يرضعون الإبداع من ثدي الأمهات.

3. الوالد : منهل الموسيقى

محمد أولهاشمي، والد الشاعر احيا من مواليد 1902م. بدأ طفولته في قرية "أفايان" بالتعلم في "تيمزكيدا" - المسجد - ولكنه لم يستمر فيها إذ خرج من بين جدرانها إلى آفاق المراعي، والرعي حتى استطاع في إحدى سنوات عز شبابه أن يوصل عدد رؤوس قطيعه إلى 1.200 رأس غنم. مما جعل الناس يقولون إعجابا بكثرتها عند خروجها من قرية "أفايان" نحو المراعي : "تامورغي أولهاشمي" أي: جراد الهاشمي المنتشر.

كان الرعي في حياة الرجل يوازيه الانشغال بالفلاحة حرثا، وحصادا أو دراسا وغرسا... كما كان الرجل متدينا تدينا أهله في مرحلة من مراحل حياته إلى أن ارتضاه السكان لشرف معنوي، فاتفقوا على أن تناط به مسؤولية "لامين" أي الأمين المكلف في قريته بمفاتيح مخزن المواد الغذائية الخاصة بإعداد طعام طلبة المدرسة العتيقة في القبيلة، مدرسة "سيدي ابراهيم أوعمرو"، وفق العادات العلمية الأمازيغية الخاصة بتوفير الأسباب التي تشجع الطلبة الفقراء، والأفاقيين القادمين إليها من خارجها على المزيد من التعلق بالدراسة، والتفرغ لطلب العلم، وملازمة العلماء.

لم تكن مقومات شخصية والد الشاعر محصورة في مجالات العمل لكسب المال بالعمل والحرس على اطمئنان القلب بالايمان، بل وسعتها العادات التربوية الأمازيغية، مما يجعلها متوازنة، لذلك صار للرجل ميول فني تعهده بعناية بلغت به الدرجة التي يستحق فيها أن يسمى بـ "الرايس" أي المرتبة الموسيقية التي تكسب صاحبها سلطة فنية معنوية قوية مؤثرة مهما قل ماله وعلمه أو عصبته.

بالسلطة الفنية "الرايس" كان الرجل يقود حفل أحواش، الذي قد يتجاوز فيه الشعراء المحاورون "إيمارين" والموسيقيون "إيمنقرن"، والراقصون "إيمحوشن"، قد يتجاوز عدد الجميع الثلاثين إلى السبعين أو أكثر من الذكور والإناث كلهم من قرية «أفايان». ينضبطون جميعهم لبراعة إيقاعات "الرايس" في قيادة عرضهم أمام جمهور غفير جله قادم من القرى المجاورة، يعرف أن نجاح العرض الاحتفالي الفني رهين بمهارة "الرايس".

هكذا، فإن شخصية محمد أولهاشمي، والد الشاعر احيا، تلاقحت فيها نتائج ممارسات الراعي الصابر، والفلاح الصادق، والمتدين الورع، والفنان الأملعي ليتوجها كلها بأن اتجه إلى احتراف التجارة، مزودا من التعلم في "تيمزكيدا" - المسجد - بما يقدر به على تكييف الحروف العربية والكلمات لتقييد بعض الضروري من الحسابات وأسماء الزبناء، ونوع السلع... وكل أساسيات عمليات البيع والشراء.

تزوج محمد أولهاشمي أولاً بامرأة، رزق منها بالإناث، أما الذكور، فسرعان ما كانوا يموتون في طفولتهم... لذلك تعددت زوجاته.

قبل ميلاد ابنه احيا. وقبل انتقال الرجل من القرية النائية إلى مدينة الدار البيضاء البعيدة، بما لا يقل عن 700 كلم. اجتاز سنة 1930 ثلثها الأول راجلا إلى أقرب مدينة إليه : تارودانت عبر جبال الأطلس الصغير في زمن لم تكن فيه الطرق معبدة. ولم تكن وسائل النقل الحديثة تطرقه لانعدام طرقها نحو "ايداوزدوت". ثم قطع الرجل الثلث الثاني من الطريق بين تارودانت ومراكش في ركاب القوافل التي تخترق فجاج الأطلس الكبير المنيع. أما الثلث الأخير من مراكش إلى الدار البيضاء فقد اكتشف فيه محمد أولهاشمي معنى الركوب فوق سطح الحافلة أزيد من 240 كلم.



نوع الحافلات التي ركبها والد الشاعر، 1930، من مراكش إلى الدار البيضاء

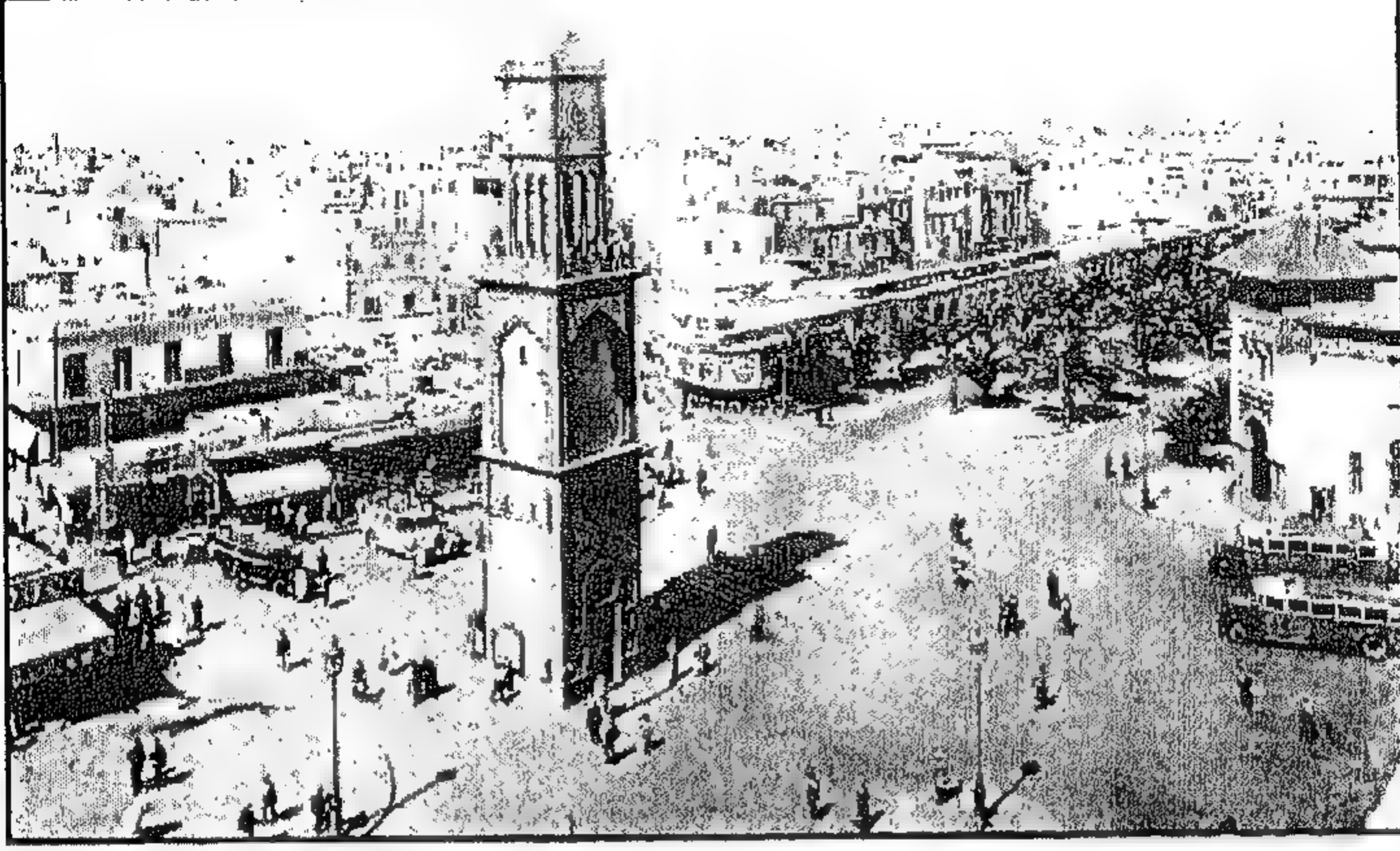
حل محمد أولهاشمي، والد شاعرنا بمدينة الدار البيضاء سنة 1930م، فكان بذلك من جيل الأمازيغيين الذين سيعززون رصيد سابقهم في مجالات متعددة في كل المجالات الاقتصادية والعلمية والرياضية والفنية والسياسية...

بدأ الوافد الجديد نشاطه التجاري في الدار البيضاء بفتح المتجر الأول في "بورگون" رقم 40 بزقة باستيا Bastia التي تسمى اليوم بزقة "محمد العبدري".

أجل في تلك الزقة اكترى محمد أولهاشمي محل متجره الخشبي من سيدة فرنسية، زوجة بحار فرنسي، وهما بدورهما من الرعيل الأول لجيل المهاجرين الأوروبيين في القرن العشرين، والذين كانوا يقيمون مساكنهم الخشبية حيثما وجدوا خارج السور.

بعد عشرين سنة من حلول الرجل بالدار البيضاء سيحضر معه ابنه احيا، في سنواته الأولى، على عادة السوسيين يومئذ.

هكذا يفتح محمد أولهاشمي آفاق الفن والتجارة أمام ابنه احيا الذي سيصير في جيل الربع الأخير من القرن العشرين إلى الآن أحد القلائل الذين انتقلوا في مدينة الدار البيضاء من حرفة الأب التجارة إلى ممارسة ما ورثه عنه فنيا : وما رضعه عن أمه من شاعرية.....



الدار البيضاء سنة 1928 قبل حلول والد الشاعر

4. الأسرة : نواة الفن

السيدة صفية أم الشاعر احيا شاعرة - تاماريت - ومحمد أولهاشمي والد الشاعر إيقاعي ممتاز - ريس - والعم الهاشمي أولهاشمي من كبار الشعراء - إيمارين - كانوا جميعهم نواة فن أحواش في قربتهم "أفايان". مما جعل السكان يترقبون الخرجة الفنية التي تتجلى في خروج أسرة "أيت الهاشمي" إلى الساحة المسماة ب : "إيمي ن أوغرور" حيث سيقام الحفل المنتظر. فكان الجميع يعتبر خرجة تلك الأسرة ذاتها من العلامات البهيجة الدالة على أن الحفل المقام سيكون ممتعا.

ثم إن "الخرجة الفنية" تلك عادة فنية موسيقية تكاد تكون خاصة بوالد الشاعر وأسرته في القرية كلها. ذلك أنه لا يلتحق ب "أسايس" - ساحة الاحتفال - بمفرده بل في خرجة احتفالية جماعية يتقدمها بتفنه في أداء أنواع الإيقاعات الموسيقية البديعة

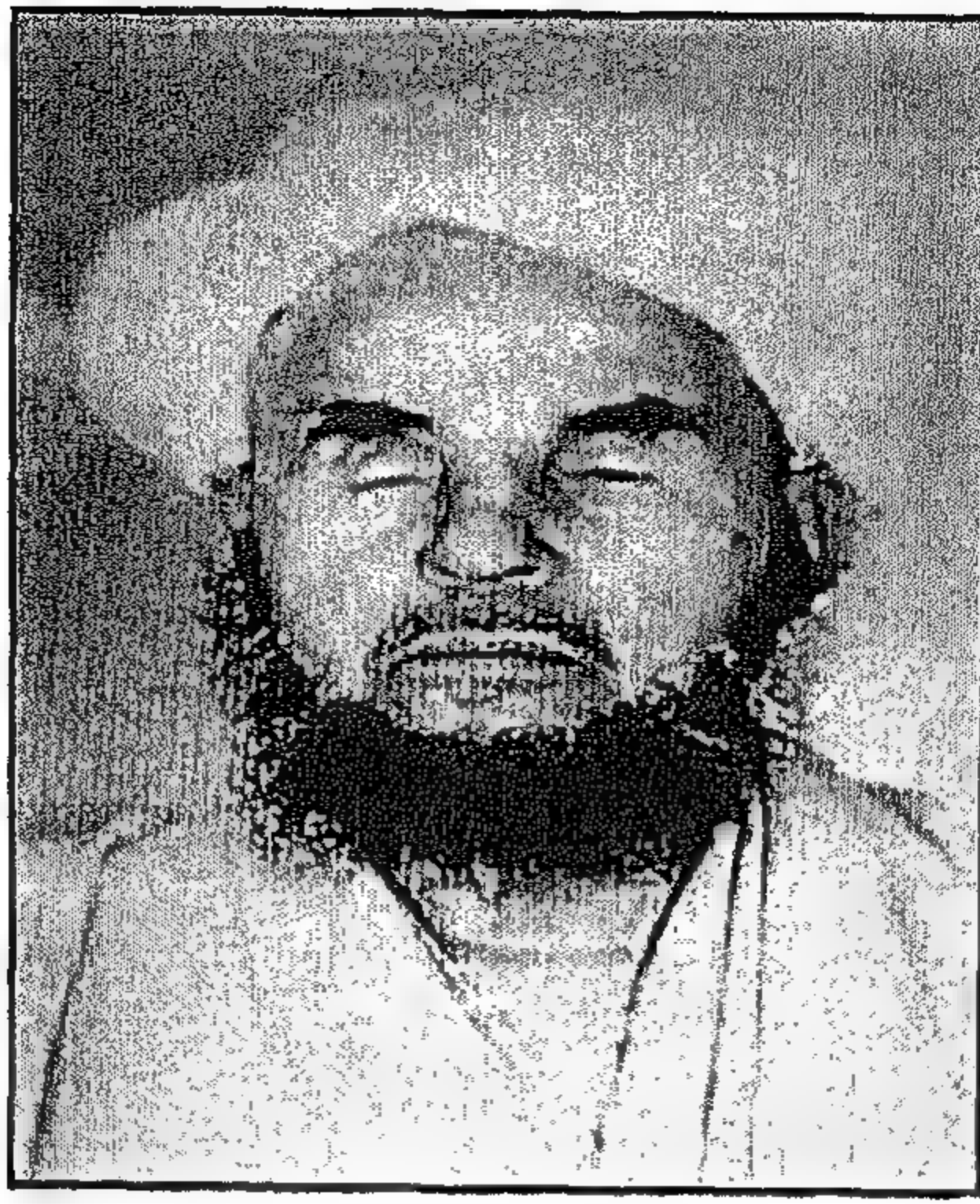
بآلة "آلون" وتتبعه الزوجتان، وأمه وبناته الأربع وكلهن يتزيّنن بحليّهن الفضية العريقة، وأكاليل الزهور تتوج رؤوسهن وعبير الرياحين يفوح بها الزقاق.

يلتحق بالموكب الأول الأخ الهاشمي الشاعر وزوجته وبناته الثلاث مثلهن مثل السابقات أناقة ونظافة وعطرا. ينضاف إلى العائلتين عمهما محماد أو عثمان وزوجته، وبناته الثلاث. ليكتمل موكب الخرجة الفنية مخترقا الزقاق نحو ساحة الاحتفال.

الشاعر الهاشمي لا يتوقف صوته عن التغني بأشعار بديعة تتقاسم الأوانس وأمهاتهن وجدتهن ترديد لازمتها في تناغم تردد الآفاق أصداً حماسها، وتسمع السكان في أرجاء القرية، يحث بعضهم بعضاً على الإسراع لإدراك أوج اللحظات الفنية الحماسية حين تتقدم "النواة الفنية" نحو وسط الساحة "أسايس" فتنتطلق زغاريد النساء ترحيباً بالموكب الفني، ويطلق الرجال بارود بنادقهم العريقة إعجاباً باللوحة الفنية، وتردد الآفاق أصداً التغني الجماعي لسكان القرية بروائع "تازرارت"⁽⁶⁾ ابتهاجاً بالبداية الجيدة لحفل لم يلتئم جمع كل المشاركين والمشاركات في لوحاته بعد.

5. العم : محقق الأحلام

الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا، أدركناه في الأوج، كان شاعراً كفيف البصر، حاضر البديهة، قوي الذاكرة، لطيف المعشر، حلو النكتة صادق الحُدى الشعري غزير الإبداع، فكان في صدارة جيل من كبار الشعراء ايمارين الذين بلغوا درجات عالية: باخشين، اكناو، أو بيهي، بن زيدا، بوزيت، بويحزماي"⁽⁷⁾.



الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا (ت. 1978)

لهذا الشاعر العم دور كبير في حياة الشاعر احيا، قبل ميلاده وبعده. فقبله كان محمد أولهاشمي والد الشاعر احيا يشكو بعد زواجه الأول من ظاهرة موت كل أبنائه الذكور في طفولتهم الأولى. لذلك تزوج صفية المرأة الثانية عساه ينجب غلاما يطول عمره ويسميه بأحسن الأسماء.

صادف زواجه الجديد بـ "صفية" اقتراب عيد الأضحى، ولمزيد من الحرص على إعداد كل الظروف المتفائل بها، قرر الزوج الراغب في ولد ذكر أن يتصدق برأس غنم على أخيه الهاشمي أولهاشمي الذي سيحتاج إلى ما يضحى به يوم العيد. وكان أخوه ذاك من كبار الشعراء "إيمارين" الذين لهم القدرة الغريبة على الإحساس بالأشياء الخفية، على عادة الشعراء الأمازيغيين منذ أقدم العصور - كما يقول عنهم جاك بيرك (8).

أجل، بمجرد ما تسلم الشاعر أضحية العيد، من يد أخيه حدس القصد منها فبلور حدسه في رفع أكف الضراعة قائلاً بالأمازيغية ما معناه: خير ما أدعو به لأخي هذا هو أن يرزقه الله ذكراً يطمئن به القلب وتقر به العين، ويحيي ذكره.

بعد الدعاء بزمن يسير، تأكد الجميع أن الضرة الجديدة : صفية، حامل وفي غمرة خوف ورجاء الزوج، حدث أن رقد أخوه الشاعر الهاشمي في ضريح سيدي إبراهيم أو عمرو، فإذا به يرى في حلمه العالم الصالح دفين الضريح نفسه يأمره بأن يبادر حالا لبشر شقيقه محمد بقرب ميلاد غلامه الذي يجب أن يختار له من بين كل الأسماء اسم "احيا".

6. احيا : ميلاد فنان :

أ. الميلاد :

في ليلة عقيقة الطفل احيا، المولود سنة 1949 م، حضر أخواله من قبيلة "أرغن" وفق عادة تسمى "تارزيفت" التي من بين هداياها تيس يذبحونه بمجرد وصولهم فرحا بسلامة ابنتهم، وبصحة وليدها.

واحتفاء بأخوال المولود، أقام لهم أعمامه حفل أحواش، ونظرا لما تركه ذلك الحفل الليلي من جميل الأصداء اضطرب الجميع في غده لإعادة إقامة مثله في زوال اليوم نفسه، إرضاء لشخصيات غيبتها ظروف طارئة. وكان في صدارة تلك الشخصيات شيخ القبيلة "أمغار محمد أبو درار" من مكزات والعدلين "سي موسى" و"سي لحسن مخلوف".

خلال احتدام الحوارات الشعرية حول منطقة "إيديكل" بين كبار الشعراء فاجأ الشاعر الهاشمي - عم احيا - أمغار "محمد" بالقول :

- مرحبا بك يا أخي "ابن بولاه"	- مرحبا بك أكما يوس ن بولاه
- احرثوا من هنا إلى "أكني ن اوزاغار"	- كرزات زكيس إيخ آر آكني ن اوزاغار
- تقدموا إلى الأعماق، الأبواب كسرتموها	- آغدات آر آكونس، تيفلوين آطرازم
- مات سليمان، وذهب علي اوبراهيم	- ايموت سليمان، ايدا علي اوبراهيم
- والذين يتعودون الصمود في كمين المواجهة	- د ويلي إيتيلن غ اوشبارن ضيد

واضح أن ظاهر الشعر يقرر حقيقة الانتصار في معركة ويذكر بعض الذين استشهدوا فيها. ورغم ذلك فإن شعر أمثال "لهاشمي" لا يقف الناس عند فهم ظاهره، بل لابد من تأويل رموزه للوصول إلى المعنى الرمزي الخفي، فإذا بشيخ القبيلة "محمد" يرمز إلى والد الطفل المولود. والانتصار في معركة رمز فيها الشعر إلى بداية إنجاب الذكور. ليأتي : معنى الحرث في البيت الثاني رمزا إلى أن الزوجة الجديدة ستلد ذكورا. ويعتبر الأمر بكسر الأبواب في البيت الثالث رمزا لإبطال موانع ولادة الصبيان وزوال أسباب موتهم.

المبحث الثاني : مراحل النشأة الشعرية

1. مرحلة الاحتكاك بالشعراء

بعد بلوغ الطفل احيا سن المراهقة سيكون قد احتك بعالم الشعر والشعراء نتيجة كون عمه الهاشمي الكفيف البصر، يحتاج لمن يقوده، فكان الطفل احيا أكثر المتطوعين لمرافقة العم الضريع.

كانت تكثر دعوات الناس لحضور حفلات أحواش في مختلف قرى قبيلة "إيداوزدوت" وغيرها من قرى القبائل الأخرى وخاصة المجاورة مثل "إيداوليميت"، و"آرغن"...

اعتاد الطفل احيا إحضار بغلة أبيه ليوصل على متنها عمه الشاعر الكفيف إلى حيث ينتظره الناس المحتفلون.

من جميل ما يتذكره الطفل المرافق أنه كان يحس في قرارة نفسه بأنه لا يقود رجلا ضريرا في حاجة لمن يأخذ بيده، بل يشعر بأنه يقود رجلا يعتقد الناس أنه في مضامين شعره كأنه يرى ما لا يراه المبصرون. لذلك كان الطفل احيا يحس في سن مبكرة أن للشعر "أمارك" جلاله، ولبدعه مهابته. ويزيد الطفل إعجابا بعمه حين يراه قليل المال والمتاع ورغم ذلك يشعر كيف أن الأغنياء يحتفلون بمحضره ويتهجون بمقدمه.

يرى عمه الأمي يجالس العلماء الذين يحرصون على تقريره منهم، وإفهامه ما لا يفهمه غيره من المبصرين وفوق ذلك يرى في عمه رجلا يحترمه من بيده السلطة، وهو الأعزل الفقير الضرير...

هكذا أدرك الطفل احيا أن للشعر سلطة أقوى من المال والجاه والنفوذ لذلك كان حين يركب مع عمه على ظهر بغلتهم يشعر باطمئنان غريب، وزهو عجيب، دون أن يعرف بالتحديد مصدر ذلك... فكان طوال طفولته يلازم عمه لعله يعرف السبب...

يتذكر احيا أنه كان يقول لمن يراه في أناقته على بغلة أبيه في اتجاه دار عمه الشاعر يقول للذين يتعمدون سؤاله إلى أين وهم عارفون؟ ولكن يروقههم جواب الطفل المؤلف: "إني راكب لإحضار فن "أمارك" - أي الشعر - عوض أن يقول: "إني ذاهب لإحضار عمي الهاشمي". لأن الطفل يشعر بأن "الشعر" ليس مجرد كلام بل قيمة رفيعة يشعر في قرارته بأهميتها الكبيرة، وإن لم تكن من الأمور الملموسة.

ذلكم الشعور، سيزيد رسوخا في أعماق الطفل احيا، لما يتعرف بواسطة عمه الهاشمي على كبار الشعراء ((إيمارين)) الذين كان جلهم لا يملكون الأموال، ولكنهم دائما في أحسن حال: ذات نقية، وبزة أنيقة، ومكانة مرموقة في المجالس، وحول موائد الأكل وفي ساحات أحواش. إن "إيمارين" ذوي سلطة عجيبة حتى على رجال السلطة الزمنية.

كان من أولئك الشعراء الذين جالسهم احيا خلال مرافقته عمه أولهاشمي،
الشعراء المشاهير يومئذ، ومنهم :

- امبارك بن زيدا من طاطا
- سيدي عمر أولحانافي من طاطا
- الحسين أساكني من آرغن
- الحاج أسباعي من إيسافن
- علي بيضني من إيسافن
- حماد باداز من إيسافن
- امحمد باخشين من إيدااوزدوت
- محمداد بوحزماني من إينداوزال
- عثمان أوبلعيد من إينداوزال

...

2. مرحلة الحفظ :

من أول النصوص الشعرية التي حفظها الشاعر احيا، ويتذكرها إلى يومنا هذا،
محاورة شعرية بين سيدي عمر أولحانافي من طاطا وعمه الهاشمي من إيدااوزدوت.
يتذكر الشاعر احيا، أنه لما حمي وطيس لوحات "أحواش" وظهر أن سيدي
عمر أولحانافي سينشد شعره ليحاور "أولهاشمي" الذي قال :

- | | |
|---------------------------------------|---|
| - آزر كاد لجديد أورتاتن يورم يان | هذه الرحي الجديدة، لم يجربها أحد بعد |
| - يان اينان أوگوك نس أوكون إيس ايصلح | أيها المشيد سدها، ترى أهو قوي ؟ |
| - آداور ايندر ييگيك إيخلوت آخار أكال | كي لا يعصف به رعد، ويسويه مع الأرض |
| - إيمما يا قديماد مدين كاتيشاف إي ريح | أما هذه الرحي القديمة فإن الرياح تعبث بدواليبها |

- رزاناس نيت أوگوكُ أورا ايزاض إي يان | خربوا سدها، فلا تطحن لأحد

فأجابه عمر أولحانافي بقوله :

المشيخة حطت من جديد في "ايغيرن وامان"

مخلفة لك الندامة يا "أگوزول"

كل القروض التي قرض، سينالها

- تیموغرا تگزمداغ س إيغيرن وامان

- فلنتاكد اياگوزول كيي تيگوزوئين

- كولو ايرطالن دا فکان ايراتن غوين

فرد عليه الشاعر الهاشمي :

يا سكان القبلية، هل كلکم حاضرون لأنصحکم؟

ليس ليشارکنا فرحنا هو ما أتى بـ «السي عمر»

بل انتهى من تخريب «أكادير» فجاء ليخرب «النّیحت»

القايد محاميد الذي يعرف [سوء نواياه] طرده

هنا يحمله على ظهورهم جاهلوه

- ایس آتاقبيلت تحاضرم أسرون ساولغ

- هان أورد لفرح آد ايسموسن سي عومار

- ايسن ايخلا ياگادير رايخلو نيحيت

- لقايد محاميد داتن ايسن ايسرحلت

- غيد آرتن گيس ربون ويليت اور ايسن

فرد عليه سيدي عمر أولحانافي فورا :

لم أطرّد، قاتلت حتى ملأت مقبرة هنالك

تالله ما حملت ذلاً، ولن أنطق به

نعترف بجميل الذين خربوا "آفايان"

الدعوة المشؤومة، والضرب المؤلم نبات أرضه

- أور نفوغ آليغ نسکر روط نفلتنت

- اولاه آمکم أوسیغ آدلت أولا آرت نساوال

- نسن أجميل ايويدا خلانين آفايان

- تاكات د أوصلاب أيسمغي واکال نس

تم "ايسوس"⁽⁹⁾ سيدي عمر أولحانافي :

الهاشمي بائع متجول يتاجر في الثوم

لا يحتاج حملة في السّلال على الظهر

فالله أنبت له الثوم في فمه

- لهاشمي أعطارن تيسکرت

- أوراك ايحتاجا آيتاسي سلت

- إيگایاسنت ربي غ إيمينس

3. مرحلة التلقين :

ذات يوم من أيام مراهقته، أخبر احيا الشاعر سيدي عبد السلام - أحد كبار الشعراء - بأنه مغرم بفتاة غاية في الجمال، ويود التقدم لخطبتها، وتمهيدا لطلب يدها لا بد من إقناعها في عادة "صقر"⁽¹⁰⁾ وخير ما فكر في إقناعها به هو الشعر، لذلك التمس العاشق الولهان من الشاعر النصوح سيدي عبد السلام أن يلقيه شعرا يقنع به فتاته، فقال له الشاعر احفظ ما يلي وقله لها هكذا :

- آليعاون ايكا لباب ايفولكين	"الله المعين" هو أحسن باب
- آسرس ايرزم يان ايغاراسن	يفتحه المرء نحو الطرق السالكة
- اينوضا ملف ييلي غ ايتيليي	طوي الحرير، ووضع حيث يسان
- ايسكاسن آتين ركلن مدن	سنوات أحكم أناس الإغلاق عليه
- غاساد رزمناسند إيماون	في هذا اليوم فتحوا أمامه الأبواب
- توفام داغ آلميزان أورغ	فوجدتم، أيها الميزان الذهب
- توزان كالا ربيع أولا ريال	فلترن "الأرباع" و"الريال"
- بيناغ آتصرفن ايدينارن	إن المكان المشهور بتداول «الدنانير»
- اورجون كيس ايقنض لعافل	لم يسبق أن يئس منه العقل

أضاف سيدي عبد السلام موضحا للشاعر أن في هذا الشعر من الصور الرمزية ما يغري جمالها من ثناء ويزيدها عناية به وتلهفا للمزيد من الشعر وزاد سيدي عبد السلام يخبر المراهق احيا قائلا : وقد تفاجؤك بأن تحبيك شعرا، لذلك احفظ هذا الرد:

- آربي آمال حراد ايفوغن

- وانا ايران آكيد ايصرف

- مليي ماسران آتيد ايشاور

بالله أيتها العملة الجديدة

[ارشدي] الذي يرغب في تداولك

أرشديه إلى من يستشير [في شأنك]

ونصحه الشاعر سيدي عبد السلام، بأن يجعل هذا المقطع هو آخر ما ينشد ليؤكد لها به أنه يحبها، ويود خطبتها للزواج بها.

4. مرحلة التجريب :

كان أول حوار شعري جرب به الشاعر حظه في مجال الإبداع، يوم تملك حب الإبداع الشعري جوانحه، فأصبح يحرص على حضور كل مناسبة يعرف بأن إنشاد الشعر سيلازم حفلها... وأصبح يحرص على معرفة القدرات الإبداعية لكل شعراء قبيلته.

انطلق الفتى احيا في مشروعه الشعري بتصنيف الشعراء قوة وضعفا، دون أن يدرك يومئذ أنه بذلك يمارس بالفعل "مقالب الشعراء" و"مناوراتهم".

أجل، انطلاقا من معرفته بمستوى الشعراء الموزعين على حفلات أحواش يختار احيا الحفل الذي يعرف أن شعراءه من أكثر الشعراء ضعفا فيحرص على أن يياغتهم بحضوره، ولو لم يكن مدعوا أصلا، والتطفل من دعائم "مقالب" الشعراء. ويزيد تمويهها حين يتعمد التصريح بأنه اعتذر عن حضور حفل دعي للمشاركة فيه، ورغم أنه قريب من قريته، فضل حضور هذا الحفل البعيد.

وغالبا ما كان الشاعر يفعل ذلك إذا كان الحفل المعتذر عن حضوره يوجد فيه الشعراء الممتازون.

هكذا بدأ مرحلة التجريب باختيار حفلات الشعراء الضعاف واستبداده بالبدء إنشادا ومغامرته باختيار هجو الشعراء الضعاف مما يجعل حضوره يلفت الانتباه. فيلمع نجمه حيث يفتقد الجمهور بدر كبار الشعراء.

حدث مرارا أن قطع الشاعر في مرحلة التجريب تلك بمسافات طوال في الليل ليفاجأ في آخر اللحظات بحضور شاعر من الشعراء الأقوياء، حينئذ يعيد كل حساباته، يعدل خطته لأنه أصبح يدرك أن الشعر حرب كلامية سلاحها الخدعة، والمقالب والمناورات. ولكي يتجنب خسارتها في بداياته، يحرص على أن يكون أول المنشدين لأنه بذلك سيوجه الشعراء بعده للموضوع الذي يكون قد هيا نفسه للإبداع فيه، ثم يترك بذلك صدى طيبا لأنه ألف بعد ذلك أن يتأسف لكونه مضطر لمغادرة الحفل قصد الإسراع لتلبية دعوة احتفال آخر، لا يمكنه الإخلال بوعده الحضور فيه. ويزيد لباقة بما يؤكد أنه يحرص على التبريك والتهنئة لأصحاب الحفل المقام، قبل الالتحاق بالحفل الثاني وهو في الحقيقة يتحاشى سوء المصير الشعري.

إذا وصل مكان الحفل الثاني ذاك لا يلتحق مباشرة بساحة الشعراء إلا بعد أن يتعرف من بعض أصدقائه على المواضيع التي يعالجها الشعراء. وأيهم جدير بالمواجهة. ومن منهم لا يستحق مستواه المجازاة. ويجمع عن كل شاعر بعض نقائصه ومثالبه.. وبهذا النوع من «تجسس الشعراء» يكون احيا قد هيا نفسه لدخول الساحة وغالبا ما يعتذر فيها عن كونه لم يستطع الحضور منذ البداية إذ كان يرتبط مسبقا بحفل القرية التي منها جاء قبل لحظات.

من المفاجئات التي صادفته في تلك المرحلة ما حدث له يوم غادر احتفالا في أوج حماس شعرائه الأفداد، وفضل السلامة باختيار الذهاب إلى قبيلة ايسافن وهو متأكد أن سهرتها فرصة متاحة يجب أن يغتنم ضعف مستوى شعرائها ليزيد نجمه لمعانا بينهم.

بعد أشواط من التألق، ونظرا لكونه كان في عز المراهقة، زاد حماسا، لما تجرأ ليتغزل في شعره تلك الأمسية بإحدى الفتيات الحاضرات في الحفل. رافعا صوته بإنشاد غزله أمام الجمهور، وهو يتوسط الإيقاعيين والمردددين والمرددات اللائي كانت ضمنهم المتغزل بها في قوله :

- ملا كانلي ريش آد نسوتل

- غ ايكنوان ن ربي آداغ ايمل

- نزر لوح لمحفوظ أت نغر

- ايس آغ ايسمون دباب ن سيعر

يا ليت لنا أجنحة نجول بها

في سماوات الله الذي سيمكننا

من رؤية "اللوح المحفوظ" كي نقرأه

لنعرف هل جمعنا بالذي يغار علينا

فوجئ الشاعر الجريء، بالفتاة المتغزل بها تقاطعه مجيبة إياه بشعر أنشدته بطريقة

مؤثرة، وهي تقول أمام الملاً :

- كيي آيگيدراد بولارياش

- بينا ساغ تنيت ندو سرسن

- ايگيت آكسارنغ ايكا آساون

أنت يا هذا الصقر المجنح

أينما تقترح سنذهب إليه

سواء أكان منحدرًا أم عقبة

اضطر الشاعر احيا للرد بما يشعرها بأن غزله ما كان عليها أن تفهم منه غير

كونه إبداع فني على مستوى الكلام لا غير، وزاد في ذلك الإبداع ما يلي :

- ايسنت مايسالان تاسا ايصروت ؟

- ايسنت ما يتغيارن لقالب ن يان ؟

- ايسنت مايسكارن شطون ايندم وول ؟

- ايسنت مايتاوين يان آرد ايتلف ؟

- لفرح د ايمطاون ن يان ايرضا وول ؟

- ما منك آتا گوضينس آسا زراينت

أتعرف ما الذي يُبكي ويؤلم الكبد ؟

أتعرف ما الذي يضني قلب المرء ؟

أتعرف ما الذي يزعج ويجعل القلب نادما ؟

أتعرف ما الذي يؤدي بالمرء إلى الارتباك ؟

[انه] دموع فرح من ارتضاه القلب

كيف يا ضناه تزول ؟

مرحلة التجريب تلك جعلت الشاب احيا يتمرس بحروب وبمناورات ومقالب

الشعراء والشواعر فتراكمت تجاربه. وانطلق تداول الناس شعره واسمه. وبدأ يسمع

الإشادة بكفاءته. مما جعله يطمح إلى المشاركة في لقاءات ليس كل شعرائها من

المستوى المتدني. ثم تبين له أن في تباين المستويات الإبداعية قوة وضعفا، تكمن

المفاجئات الممتعة للجمهور الذي قد يجد فيها نوعاً من المناورات التي يورط فيها الشعراء بعضهم بعضاً فكان الشاعر احيا يحرص على توريث شاعر هزيل في مناقشة شعرية لموضوع لا يفهم أبعاده. بعد ذلك يتخلص منه ليحاري غيره من الأقوياء، فينتهي الحفل كله ببروز الشاعر احيا ضمن البارعين.

في هذه المرحلة ذاتها يمارس احيا مناورة قلما يتفطن الشعراء إلى مدى تأثيرها في الجمهور، ذلك أن شاعرنا من المبدعين القلائل الذين يبرعون في أداء الإيقاعات الموسيقية للرقصات التي يتحاورون فيها شعرا.

توظيف الشاعر براعته الموسيقية تلك وسيلة فنية مضافة، يتفادى بها ما يقع فيه غيره من الذين يضطرون للاستسلام أمام قوة شكيمة إبداع محاورهم. فالعادة جرت بأن يصمت شاعر لا يستطيع مجارات المفلقين ولا عيب في ذلك، فالمحاورات الشعرية يوم لك ويوم عليك.. ولكن الشاعر احيا لا يصمت استسلاماً بل يلجأ إلى حيلة فنية تعطي الانطباع للجمهور بأنه فنان متعدد المواهب حين يرويه يخرج من صف الشعراء ليلتحق بمجموعة الإيقاعيين، فينتظر الحاضرون براعته في الموسيقى بعد براعته في الشعر. وكم كان يحرص ليس على مجرد المشاركة في احتدام الأشواط الموسيقية، بل على الانفراد بقيادة شوط أو لوحة كاملة من الرقصة كلها. وهو أمر قليل الممارسة من طرف الشعراء المحاورين "إيمارين".

كل ذلك قد يكون في بعض الحالات، مجرد تمويه، ينسحب به من إعصار عواصف الشعراء حتى تهدأ زوابع حواراتهم، وينال منهم الجهد والتعب والإرهاق... عندئذ يعود هو إلى صفهم مستريحاً مستعداً بقوة الذهن لخوض غمار الحوارات الشعرية.

أجل تأكد أن الشاعر في مرحلة التجريب، جمع ما تفرق بين أمه صفية وأبيه محماد، وعمه الهاشمي: الموهبة الشعرية رضعها من أمه الشاعرة. والموهبة الموسيقية ورثها عن أبيه "الرايس"، وسلاطة اللسان من مزايا هجاء عمه الهاشمي "أمارير"

ولكي يؤكد فعلا أنه انتقل من مرحلة التجريب إلى مرحلة الإبداع الخالص لابد من المرور بمرحلة "طقوس العبور".

المبحث الثالث : مراحل طقوس العبور

1. سببها :

حدث أن أقيم "معروف الرما" (11) في قرية "تيلكيست" بقبيلة "إداوزدوت"، وبعد انطلاق التناوب عبر القرى الأخرى أياما، وكانت عادة احيا هي أن يكون من الفتيان المعروفين في ذلك الاحتفال بـ "المستخدمين" أي الشبان الذين يتطوعون في قريتهم بملازمة وخدمة رجال الاحتفال، ويتولون إحضار الهدايا من عند نساء القرية التي حل دورها.

بعد مرور ثلاثة أيام مرهقة، جاء دور الاحتفال في قرية "أفايان". ونظرا لما بذله احيا من جهد جهيد في ليالي القرى السابقة باعتباره من فتيان القبيلة "المستخدمين" وما أصابه من إرهاق السهر المورق المتتابع ثلاثة ليال، نظرا لكل ذلك، وبمجرد ما وصل مع المحتفلين إلى قريته "أفايان" انسل من بينهم، والتحق بمنزله ليخلد إلى النوم.

دخل "المستخدم" احيا إحدى الغرف ونام نوما عميقا، وفي لحظة من اللحظات أحس بزحف أفعى تقترب منه، فانتفض مذعورا، وهو يصيح من شدة الهلع مرددا بالأمازيغية "آلكماص، آلكماص" - الأفعى، الأفعى... أدركته أمه صفية التي كانت منهمكة في إعداد الهدية التي سيوصلها إلى رجالات "معروف الرما"... أدركته باحثة عن الأفعى في الغرفة، فلم تجد لها أثرا... وتقدمت منه تجمع الحصير في حذر شديد، إلى أن طوتها كلها فلم يظهر للأفعى أثر...

عندها حملت الأم في ابنها المرتجف، وحدجته بنظرة استغراب دال على أن ابنها ارتكب المحذور بانسلاله هاربا من خدمة "الرما"، ليختلس لحظات نوم يبعده عن قيامه بدوره المألوف منه القيام به، فخاطبته أمه في رنة عتاب بما معناه : "أنصحك بالخروج إلى حيث اجتمع رجال القبيلة، أما الأفعى المخيفة، فلا وجود لها أصلا في الغرفة، ولا في الدار كلها، بل هي كابوس مخيف، وتهيئات مزعجة".

اعتذر الفتى لأمه، وتسلم منها الهدية التي يجب أن يسلمها "للرما". وهو في اتجاه ساحة "إيمي ن أوكرور" حيث اجتماعهم، فلمحه الشريف مولاي اليزيد المشهور يومئذ بكونه الرجل المحترم الذي يقدمه سكان القبيلة لتولي دور الدعاء المبارك لكل من قدم هدية مشاركته لتمويل الحفل المقام.

بمجرد ما وصل الفتى "احيا" ساحة "الكور" تناول الشريف مولاي اليزيد قالب سكر من الركام الذي على يمينه من مجموع الهدايا المقدمة "للرما"، ورفع صوته مخاطبا جميع الرجال "الرما" المحيطين بالساحة قائلا : أرجوكم انفخوا جميعا في اتجاه هذا السكر، وأنتم تنوون في ضمائرکم أن يصير من نهديه إليه شاعرا جديدا يرفع شأننا بين الناس....

في شكل طقوسي مؤثر، فعل الجميع ما طلبه الشريف ليصادف وصول احيا الساحة فتقدم نحوه الشريف بقالب السكر يدعو له بالشاعرية، ويؤمن الحاضرون على دعائه فتسلم احيا السكر، وقعد منبهرًا، مندهشا يؤمن مع المؤمنين "آمين".

2. الزيارة :

بمجرد ما شرب الفتى احيا أول كأس أتاي مهيا بسكر بركة "الرما" ودعائهم أحس في أعماقه بحلاوة أججت فيه طموح الشعر والموسيقى، فقرر الانتقال بعد ذلك الإحساس من مرحلة التجريب التي أنهاها بدعاء "الرما" إلى مرحلة "زيارت"

فعزم على الذهاب إلى سيدي موسى أوبراهيم الذي يوجد قبره في واد بعيد عن القرية. الوصول إليه مخيف نهرا فبالأحرى الذهاب إليه ليلا، أو المبيت بجواره. رغم أن كل ذلك كان مخيفا، فإن احيا- إلى يومنا هذا يستغرب من مصدر جرأة تلك الليلة الفاصلة بين أن يكون شاعرا أو أن لا يكون.

3. الزمان والمكان :

انتظر الفتى احيا حلول الليلة المحددة على أحر من الجمر، وترقب انتشار ظلامها، وتفاءل بمصادفة تلك الليلة إشعاع القمر المنير في كل الآفاق، وظهور المحجة البيضاء أمامه، وهو خارج من قرية "أفايان" في اتجاه أعماق الوادي الرهيب. تحدى الفتى المشتاق مشاق الطريق ووعورة المسالك، ووحشة الليل، إلى أن أشرف على المكان الذي ظهر له فيه قبر سيدي موسى أوبراهيم. في تلك اللحظة تملك شعور مهيب الفتى الساري. وبعد هنيهة شعر بمفارقة غريبة إذ يظهر له القبر المقصود وهو على مرمى حجر، وفي الآن نفسه يرى مسلك الوصول إلى الضريح يتخذ شكلا حلزونيا، فانخرط احيا في الدوران الحلزوني دون أن يستطيع الخروج منه ولا الوصول إلى الضريح، وكان يشعر بشيء غريب يحول دون خطواته ومخالفة الدوران الحلزوني الذي لا نهاية له، وإن ظهر أن في مركز دورانه يستقر الضريح المقصود.

هكذا لم يرح الفتى مكان دورانه طوال الليل، حتى أشرف القمر المنير على الأفول، فخاف أن يبقى بعد ذلك في الظلام الدامس.

في لحظة شعوره بذلك أحس بثقل جسده المتعب، وبوهن ركبتيه، وببطء خطواته. فتهالك وهو يخر على الأرض من شدة الإرهاق، فامتنع عليه اجتياز مقدار الخطوتين الفاصلتين بينه وبين باب ضريح قبر سيدي موسى أوبراهيم.

في لحظة اليأس تلك استيقظ فوراً وهو يشعر بخفة جسده، وراحة بدنه، وبهجة تغمر أعماقه. بالإضافة إلى أنه في كامل وعيه، مما جعله يحمل في قبور المقبرة التي توسطها، ويمدد يده ليتأكد من كونه يراها مبسوطة في نور القمر المختفي وراء القمم، ويلامس بها بعض الحشائش، والنباتات المنتشرة جوار القبور.

لكي يصدق حقيقة شعوره الغريب تعمد الوقوف على قدميه، يتلمسها، ويتمسك ساقيه، ويفرك عينيه ليتأكد من كونه واقف أمام باب الضريح المقصود. ولكي يبدد كل الشكوك تراجع بضع خطوات إلى الوراء. ثم تقدم نحو باب الضريح، فلم تعد خطواته في تتابع حلزوني بل هي في اتجاه مستقيم يقرب أكثر من مدخل الضريح.

ابتهج الفتى بكونه ولج المكان، وأصبح يتبين استطالة قبر دفينه، ولم يشعر إطلاقاً بأي خوف وهو يشاهد بأم عينيه ثعباناً يزحف بجوار ذلك القبر، بل استغرب الخطو إزاءه باطمئنان خارق للعادة، ولم يحس برغبة الابتعاد التلقائي خوفاً من الزواحف. ولم يفكر في طرد الثعبان أو قتله، بل مد إليه يده، ليحثه في رفق واطمئنان على أن يفسح له مجال الاقتراب أكثر من القبر والجلوس بجواره.

لاحظ أحياناً أن الثعبان ذاته لم ينزعج منه، بل زحف بهدوء إلى أن اختفى نهائياً في جحر يبدو أنه عميق في جوف قبر سيدي موسى أوبراهيم.

في تلك اللحظة، فسر الزائر ما حدث تفسيراً يفهم منه أن قصده تحقق من الزيارة، أي أنه سيصير شاعراً بفضل إيجابية تلك الطقوس التي سيعبر خلالها المسافة الفاصلة بين الشعراء وعامة الناس في العادات والمعتقدات المتوارثة عبر العصور.

فسر أحياناً المسلك الحلزوني نحو الضريح، بالمعاناة الشعرية، والتحدي والاستمرار. وفسر الدخول إلى الضريح، بدخوله إلى عالم الشعر والشعراء المبدعين، وفسر شعوره بالاطمئنان رغم وجوده هو والثعبان داخل جدران الضريح، فسر ذلك

بأنه سيكون من الشعراء المحاورين الكبار الذين يرمز إليهم في الشعر الأمازيغي بـ "أعيساوي"، مروض الأفاعي.

4. الرقود، ورموز الرؤيا :

رغم فهم احيا تلك الرمزيات، كما هي في جل رموز الشعر الأمازيغي، رغم ذلك قرّر التأكد من سلامة فهمه بضرورة إتمام مراحل طقوس العبور وذلك بأن ينوي النوم جوار القبر داخل الضريح، وينتظر الرؤيا الحلمية التي ستحسم في شأن شاعريته، فبدون الرقود الطقوسي والرؤيا الإيجابية في الحلم⁽¹²⁾ يبقى الشك في الشاعرية واردا.

لذلك لم يخف الفتى من الثعبان، الداخل جحره، ولن ينزعج من خروجه إليه إذا رقد قرب الجحر جوار القبر ذاته.

هكذا استلقى الفتى نائما نوما عميقا، لم يستيقظ منه إلا بعدما رأى في حلمه الطقوسي ذاك عمه الشاعر الهاشمي يقف بجانب مطفية المياه في مدرسة سيدي ابراهيم أو عمرو في قرية "أفايان" فانتظر احيا عمه حتى أخرج الدلو مملوءا بماء رقيق من عمق المطفية. عندها انقض احيا على الدلو بكلتا يديه، وبكل ما أوتي من قوة لينتزعه من عمه المغلوب على أمره، فتخلّى له عن الدلو ومائه قائلا في بسطه المعهود "هاك سوت كولّو أمورّان"، أي : إليك الدلو واشرب الماء كله يا عنيد.

على تلك الجملة استيقظ احيا النائم جوار القبر، وهو متأكد من أنه شرب الإلهام الشعري - الماء⁽¹³⁾ - المبارك بوجوده في مطفية العالم الصوفي سيدي ابراهيم أو عمرو، وأن ذلك الشرب كان بميزة التفوق "مورّان" التي منحه إياها شاعر كبير. هكذا عاد احيا إلى قريته شاعرا، يترقب إقامة أول احتفال أحواش ليحرب فيه "سما" أي "هجاء" يشترك فيه مع الثعبان الذي وجدّه في الضريح ملهم الشعر سيدي موسى أو ابراهيم. وفي انتظار ذلك عاد إلى الضريح حيث اكتفى بذبح ديك على عادة القدماء⁽¹⁴⁾.

5. الفتح الشعري :

بعد اجتياز الشاعر مرحلة ”طقوس العبور“ بنجاح، لم يطل زمن انتظاره المشاركة في حوار الشعراء ليؤكد جدارته الإبداعية الجديدة.

أقيم حفل أحواش في ساحة ”إيمي اوكرور“ في قرية ”أفايان“ نفسها، فكانت الفرصة الأولى التي سيفاجؤ فيها احيا جميع السكان بأنه صار الشاعر الجديد الذي سينشر مكارمهم في الآفاق.

خلال اللوحة الأولى من حفل أحواش، تقدم الشاعر احيا على عادة كبار الشعراء رافعا صوته ب ”تالالايث“، وبمجرد ما سمعه عمه الشاعر الهاشمي القابع في منزله، خرج مسرعا يتلمس الجدران - لأنه ضيرر - ليلتحق بساحة أحواش فلم يتمالك نفسه وهو يسائل احيا، ابن شقيقه محماد قائلا هذا الشعر الذي يتذكره الناس إلى يومنا هذا، قائلا :

- آد نساقسا احيا غ ايكنان نم أنيحيث - ايساون فكان أتيك ن تغرسي لي تيويم	لنسأل احيا عن ”هضاب النيحيت“ هل منحتك ثمن قربانك
--	---

فرد عليه احيا بثقة كبيرة قائلا في بيتين :

- أوراك ايجلي واغي غ لمراح ن صالحين - ايغ اور نغري ساغ إيباين إي طييا أغاراس	لن يضيع الثور في حضرة الصالحين إذا لم نكن نقراء، سيوحى لنا بطرق أخرى
---	---

فبادره عمه الهاشمي بشراسة غاضبة :

- ألآه أو كبار أداذا مليي مايي تורות - أوراك إيكي احيا ديس كاتنام حيان - ايسم دا س راست نك أورتات مليغ إي يان	يا إلهي، ما هذا الذي ولده لي أخي الأكبر ليس ب ”احيي“ وإنما زعمتم أنه حي الاسم [الشنيع] الذي يلائمه لم أخبر به أحد بعد
---	---

فباغته احيا بوقاحة الشعراء المستفزين :

لو صادفت أخاك الأكبر لكتفك

هرم الرجل، فبادر بالخروج ليترنح

خرجنا لك من المسجد، فاخرج لنا من ساحة الرقص

من استمتع بزمناه، فليبتعد عن طريقنا

- ملاد ايس توفيت داداك ديس ايرا أك ايكرف

- ايشيب أورغاز حراد ايفغ أيتميلي

- نفوغ اك تيمز كيدا فغاتاغ ايسوياس

- يان ايزرين أزمزنس يانف غ أوغاراس

يظهر المعنى الحرفي للحوار أن :

الشاعر الهاشمي يسأل احيا هل منحتة مرتفعات قبيلتهم "النيحية" ثمن

الذبيحة التي ذبحها.... وهو يشير بذلك إلى ما أخفاه عليه الشاعر من ذبحه لديك

في طقوس العبور على عادة القدماء(15).

فرد عليه احيا بما نترجم معناه الحرفي بكون الثور لم يكن ذبحه في أضحية

الأولياء هباء. وكون الأمي إذا تاه عن الطريق رفع يديه إلى ربه فيهديه سواء السبيل.

فبادره عمه الهاشمي بشراسة الغاضب والذي يعاتب شقيقه الميت عن كونه لم

يخلف بعد موته من هو جدير بالتقدير، وزاد معاتبا الميت على كونه أخطأ التفاؤل

لما سمى مولوده باسم احيا، وهو غير جدير بالحياة، لذلك أكد الشاعر أن الاسم

الشنيع المطابق لابن أخيه، ليس هو احيا بل سيفكر من جديد لياغت الجميع بالاسم

الشنيع الذي سيغير به الاسم الجميل احيا.

فأجابه احيا بوقاحة وهو قائل لعمه : لو بقي أخوك الأكبر حيا، لقام بتربيتك

بوضع القيود في يديك ورجليك، وأنت الشيخ الهرم المتصابي.

وزاد الشاعر الجديد ايلاما في هجائه إذ نصح عمه المسن بملازمة العبادة في

مسجد القرية، والابتعاد عن ساحات الحوارات الشعرية للشباب، لأن الحياة هكذا:

من اجتاز مرحلة، انسحب ليفسح المجال لمن بعده. ألسنا إزاء صراع بين ثعبانين

رمزين ؟

بالفتح الشعري في هذا الحوار أكد احيا لعمه، ولجميع السكان أنه صار شاعرا، وأن أحلامه ودعوات "الرما" ورؤيا أحلام طقوس العبور، كلها تجلت في عنف أول محاورة شعرية في حياته الإبداعية، إزاء أحد أشد شعراء القبيلة شكيمة الشاعر الهاشمي، الذي يمكن أن نقول عنه أنه هو الذي وقع شهادة إجازة نجاح احيا في اجتياز امتحان طقوس العبور الشعري، ومنذ ذلك اليوم صار الشاعر الجديد يدعى لحضور الولائم الكبرى، والاحتفالات الميمونة عبر القرى والقبائل وأصبح نجمه يسطع في المحاورات الشعرية خلال فن "أحواش".

الفصل الثاني :

احيا : في الدار البيضاء

المبحث الأول : الاستقرار في الدار البيضاء

1. القدوم الأول سنة 1955 :

علاقة الشاعر احيا بمدينة الدار البيضاء، بدأت بزيارته لها منذ طفولته الأولى، رفقة أبيه الذي كان يتعاطى فيها التجارة منذ سنة 1930م، كما سبق أن رأينا.

كانت سنة 1955 من تلك السنوات التي بقيت ذكرياتها راسخة في ذهن الطفل احيا، حيث يتذكر كيف أدخله والده إلى مدرسة "الراهبات" في حي بوركون، قصد التهيؤ لتعليم طرق الحساب بالطرق المخالفة للطرق "الدمغية" العجيبة المعتادة، وكذلك الاستعداد لتعلم اللغة الفرنسية، ليكون قادرا - فيما بعد - على التخاطب مع زبناء المتجر من الأوروبيين. أما الداريجة المغربية فتعلمها يتم بالممارسة خارج المتجر الخاص بالأمازيغية.

أصيب والد الطفل احيا بمرض في مدينة الدار البيضاء، مما فرض عليه العودة إلى "تامازيرت" أفايان، رفقة ابنه ذاك، وقد صادفت تلك العودة تاريخ استقلال المغرب سنة 1956م. بعد عودة المغفور له الملك محمد الخامس من المنفى. الحدث الوطني الذي بعث من جديد الاحتفالات المغربية التي أوقفها المغاربة احتجاجا على نفي الملك منذ سنة 1953م فصار المغرب من أقصاه إلى أقصاه، زاهدا في الأعياد، عزوفا عن الحفلات، كما توقفت صلاة الجمعة في بعض الأحيان احتجاجا على النفي الملكي. ولكن الشعر لم يتوقف نضاله في سبيل التحرير...

استعادت الفنون الشعبية المغربية أمازيغها وعربيها قوة، واعتنى الناس بفنونهم بعد استقلال المغرب، وضرب الملك العائد محمد الخامس نفسه المثل بحرصه على تكريم كبار الفنانين باستقبالهم هم وكل أعضاء فرقهم ذكورا وإناثا الآتون من كل جهات المغرب إلى عاصمة المملكة مدينة الرباط. وكان ضمنهم كبار الشعراء «ايمارين»، الذين نشروا أخبار التكريم في كل الآفاق. وانطبعت الأصداء في لا شعور الطفل احيا.

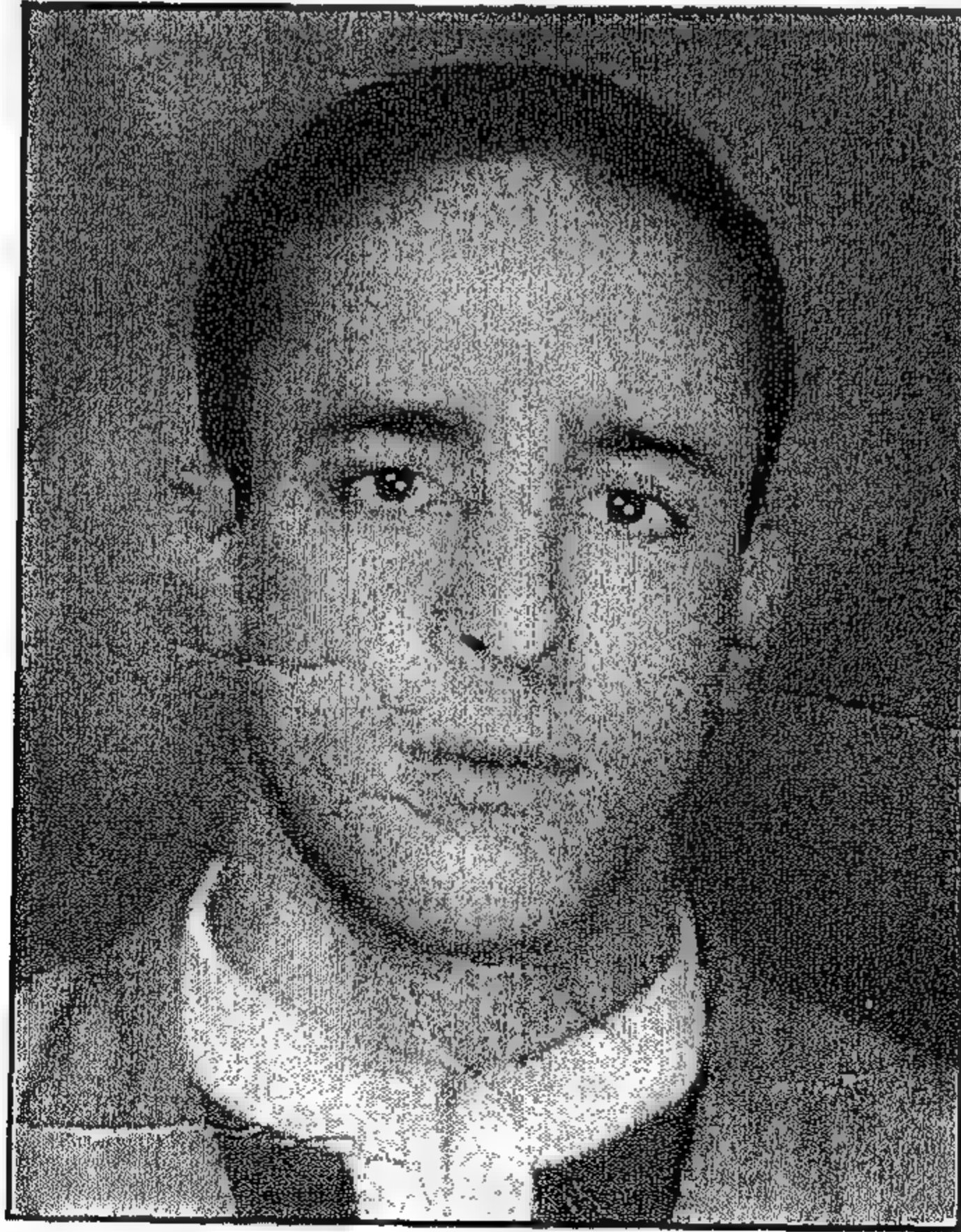
أجل تمت مراسيم استقبال جميع الفنانين في مدينة شالة الأثرية، وفي إطار جمال أطلالها التاريخية، ركبت خشبة تعاقت عليها جميع الفرق مقدمة نموذجا من أجمل لوحات رقصاتها أمام الملك وعائلته وضيوفه وكل المتدفقين على المدينة الأثرية. فكانت تلك الأمسية الخالدة نواة انبعاث الفنون المغربية الأمازيغية والمعرية من جديد، بعد توقفها طوال السنوات، التي تفاقمت فيها الأزمة.

حرص المغفور له الملك محمد الخامس على أن لا يتوقف الاتصال المباشر بينه وبين جميع فناني البوادي المغربية من كل جهات المملكة. لذلك كان مقررا أن يعتبر ذلك اللقاء حفلا سنويا لتكريم الفنانين الأصلاء وخصصت له ميزانية هائلة - يومئذ - لتمويلها، على أساس اللقاء في "شالة" العام المقبل.

ولظروف نجهلها ولم نجد لها تفسيراً عند الفنانين أنفسهم، تم تحويل مكان
”الذكرى“ من ”أطلال شالة“ بالرباط إلى ”أطلال قصر البديع“ بمراكش فصار هو
مهرجان الفنون الشعبية الذي اشتهرت به مراكش بعد ذلك.

2. تعاطي التجارة في حي بوركون :

في سنة 1967 عاد الشاب احيا إلى الدار البيضاء للعمل في التجارة، وفق عادة
”تسكاورت“ - أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع
الشريك الآخر النصف الثاني من السنة.. غير أن كونه مارس طقوس العبور الشعري
في قريته. وكونه صار يعد من الشعراء الشباب الطامحين في قبيلته، كل ذلك جعله
يغتني فرص حضور الحفلات التي يقام فيها فن ”أحواش“ في كل أرجاء مدينة الدار
البيضاء. وإن لم يكن من المدعوين لحضورها فهو يحرص على أن يفرض وجوده
بالانخراط في أداء لوحات ”أحواش“ المقام في ذلك الحفل..



احيا، 11 يناير 1971

هكذا طبق المعتاد عند الشعراء من كونهم يحضرون كل احتفال، وإن لم يستضيفهم أحد، فالشعر يدعوهم إليه. لذلك يتجرأ الشاعر أحياناً على دخول أماكن الحفل، ويلتحق بلوحات عروضه، متوسطاً ساحة رقصهم، يحاور الشعراء المدعوين غيره. وبتعدد اغتنام مثل تلك الفرص، ربط الشباب صلات متعددة مع غيره من الشعراء، وبدأ يفتح أبواب شهرته في كل أحياء مدينة الدار البيضاء.

رغم أن الشعراء "إيمارين" لا يتلقون أجره عن إبداعاتهم في أحواش الذي يقيمه الناس بمحض خالص بهجتهم. رغم ذلك، فإن الجمهور الأمازيغي في المدينة يصدقون المال والعطايا. مما جعل الشاعر أحياناً نفسه يكسب أموالاً، أغرته بالابتعاد عن كل ما يحرمه من تلك النعمة الجديدة.



أحياء أمام الميكروفون يغني شعره

بمرور الشهور، وما واكبها من التعرف على كثرة عشاق الشعر الأمازيغي في الدار البيضاء أصبح تغيب الشاعر عن مكان البيع والشراء في الدكان يمتد أياماً، خلال أسابيع في حفلات أحواش بعيداً عن شغله الذي جاء من أجله إلى المدينة.

تأكد الشباب بأنه انخرط كلية في وضع لم يعد يسمح له بالقعود في الدكان وراء "الكنطوار" لأسباب خاصة، منها كونه أصبح يشرّد في آفاق الإبداع الشعري،

في وقت كان يلزمه فيه التركيز على اجتذاب وإقناع الزبناء وإرضائهم، وعلى عملية الحساب "الدمغي" جمعا وطرحا، وضربا وقسمة... كما انقلب ترتيب زمنه من زمن التجارة، إلى زمن الفن. فصار يسهر ليلا، وينام نهارا. في الوقت الذي يتحتم العمل داخل المتجر منذ صلاة الفجر، بدءا بإحضار النعناع من كراج علال إلى استقبال موزع الحليب، وما يفضيان إليه من فتح المتجر باكرا وملازمة البيع حتى يقترب منتصف الليل. وهو الوقت الذي يعتبر عادة بداية وقت سهر الفنانين، وإقامة الأفراح واحتفالاتها التي ينشطها الشعراء بإبداعاتهم إلى ما قبل صلاة الفجر، حيث يقترب زمن بداية أشغال التجارة.

3. التفرغ للفن :

في سنة 1975 قرر الشاعر احيا الحسم النهائي باتخاذ قرار يوفق فيه بين المحافظة على سير متجره، وبين تفرغه للإبداع الشعري في ليالي "أحواش" لذلك، قام بعادة تسمى في الحرفة بـ "لحساب". ففوت بمقتضاها المتجر لأخيه الهاشمي. وقد صادف ذلك بداية تطور عادة "تاسكاورت" - أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع الشريك الآخر النصف الثاني من السنة - بكون التجار، أصبح جلهم في الدار البيضاء، يملك منزلا مستقلا عن المتجر، ويحضر زوجته للإقامة معه، وإدخال أطفاله إلى المدرسة. فلم يعد التاجر مضطرا للحضور للإقامة في "تامازيرت" ستة أشهر والعودة إلى المدينة في الأشهر الستة الباقية من السنة. مما جعل "تامازيرت" تصير منتجعا صيفيا، للتمتع في العطلة الصيفية بجمال الاحتفالات الأمازيغية البديعة بطقوسها الفريدة، شأن لوحات حفلات الزفاف، وأشواط لوحات فن أحواش، التي تعتبر المشاركة الشخصية للعائد من أجمل لحظات عمره.

هكذا تخلص احيا الشاعر من "تاسكاورت" التاجر. ولكنه تورط في "أزواك" - التشرد - الشعراء أي : تجوال الشعراء، لتبدأ مرحلة عملية جديدة في حياته يضطر فيها إلى وضع يومية يعطي فيها الأسبقية للحفلات التي التزم بالمشاركة فيها بالدار

البيضاء. ثم يقوم ببرمجة غيرها من الحفلات الأكثر أهمية، ماديا أو معنويا من الحفلات التي قد يسافر من أجلها إلى مختلف المدن المغربية وقرى القبائل السوسية.

4. واقع "أحواش" في البيضاء :

بحلول بداية السبعينيات من القرن العشرين الماضي نفسه. لاحظ الشاعر نتيجة تنقلاته بين الدار البيضاء وسوس ملاحظة أزعجته، ذلك أن شعر "أمارك" الروايس الذي أبهجه بكونه بلغ ذروة ازدهاره في الدار البيضاء هو أمر يناقضه مصير شأن شعر «إيمارين» أحواش. إذ ظهر أن فن الروايس يستأثر بالعرض الرئيسي للحفلات في وقت يبقى أحواش مجرد إحصار رجاله لاستقبال الضيوف، وتقديم لوحة أو أقلها في العروض الرئيسية، مما يجعل شعر «إيمارين» يتوارى.

هذا الوضع أدرك فيه الشاعر احيا أن العناية بفن الروايس الأمازيغي - وحده - نعمة في طيها نقمة قتل فن أحواش قتلا بطيئا لأن الاقتصار فيه على جانب الإيقاع الآلي والتصفيق، والركز والصياح ترحيبا بالضيوف قد حول فن أحواش بساعاته التي لا تقل عن ثلاث بعد منتصف الليل، وبسمو جلاله وقدسيته إلى مجرد ديكور معدود الدقائق، وكل ذلك سببه عدم العناية ب "المناورات الشعرية" التي من أجل تأجيحها وضعت إيقاعات وحركات، وملابس وحلي أحواش التي ليست كلها إلا وسيلة شد الجمهور لمتابعة حوارات الشعراء "إيمارين".

هنا ظهرت للشاعر المفارقة الأخرى التي لاحظ فيها كيف بدأ تضعضع "أمارك" - شعر - الشعراء إيمارين في كثير من القرى السوسية بل توقف في مواطن كانت إلى عهد قريب من معاقله. ولاحظ الشاعر احيا أن كثيرا من مشاهير شعراء أحواش المنقرض من القرى شعراء وقع لهم نوع من الإحباط، واستسلموا لليأس والقنوط ومنهم من قضى نحبه، دون أن يجد من يجمع روائعه الإبداعية، ومخزون ذاكرته من ملاحم القدماء، وبديع حكمهم الشعرية.

والأكثر من هذا أن ما بدأ يزدهر في مدينة الدار البيضاء من الاقتصار على أداء بعض اللوحات الفنية المبتسرة من الرقصات الأصلية، يعكس المصير المهول للفن في بعض القرى، التي كانت إلى عهد قريب مشهورة برواج أحواش وعاداته الشعرية. فصارت من القرى المهجورة جل دروبها بنزوح أفراد عائلاتها نحو المدن داخل المغرب وخارجه. فلم يبق بها إلا بعض العجزة ممن يجتر باقي أيامه في حراسة فراغ منازل أوصاه مهاجروها بالتردد عليها وتعهده شؤونها بعد نزول الأمطار، وهبوب العواصف ليصلح ما قد يفسده الدهر قبل خرابها الفاني.

5. الانضمام إلى «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي :

لما تعرف الرايس احيا، على جميع فرق أحواش القبائل الأمازيغية الموجودة في مدينة الدار البيضاء، اختار الانضمام إلى مجموعة واحدة منها، كانت تسمى بمجموعة «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي سنة 1970.



ورقة عضوية احيا في أحواش تيزنيت بالدار البيضاء، 1970

كان مجموع أعضائها يتراوح ما بين ثلاثين إلى أربعين فنانا، يتناوبون على تقديم عدة لوحات من فنون الموسيقى والرقص والغناء. ورغم تسمية تلك المجموعة الفنية باسم مدينة «تيزنيت» في الدار البيضاء فإنها تضم أعضاء من قبائل بعيدة عن مجالها الجغرافي. فنجد مثلا :

أ. الرايس محمد بولكانين تعود أصوله إلى قبيلة تاليوين في سوس وهو من دعائم المجموعة، فنيا وتنظيما. باعتباره يعرف أداء إيقاعات مجموعة من اللوحات. كما يعزف على آلة "لوطار" عند تأدية أغاني فن الروايس.

ب. الرايس عبد الرحمن لهواوي. يتداول تنظيم المجموعة رفقة الرايس محمد السابق. وكلاهما من أصول تعود إلى القبيلة نفسها "تاليوين" في سوس.

ت. الرايس بوجمعة القادم إلى مدينة الدار البيضاء من قبيلة ايحاحان، النائبة عن "تيزنيت" التي تسمى بها المجموعة الفنية. ويتجلى دوره الفني في كونه يتولى القيام بتدريب غير الحاحيين، من رجالها على أداء اللوحات الفنية لرقصة "ايحاحان". ويتولى قيادتهم لحظة أدائهم لأشواطها الفنية في العروض... والجدير بالذكر أن ذلك النوع الفني هو أول أحواش أمازيغي استقر في الدار البيضاء منذ سنة 1784.

ج. الرايس سعيد تيشتي الآتي من قبيلة "أسيف لبور" في المجال الجغرافي الممتد بين إيبي ن تانوت وشيشاوة. أي المجال المعزول عن - سهل سوس - بسلاسل جبال الأطلس الكبير.

ح. الرايس سي باحسين. من قبيلة ايت تامنت - سيدي عبد الله أوسعيد في الأطلس الكبير. وكان هو الفرد الوحيد الذي يعزف الآلة الوترية المعقدة آلة "الرباب" الخاصة بالفنانين الروايس.

تركيبة تلك المجموعة، وتعدد الرقصات التي تؤديها، بدت أقرب إلى تحقيق طموحات الشاعر احيا من غيرها، ولكنها ليست هي الحل، لأن الشاعر في حاجة إلى فرقة يكون أفرادها رهن إشارته لحضور كل احتفال، أينما كان، وفي أي زمان سيكون، بينما فرق أحواش القبائل لا توفر تلك الإمكانية باعتبار رجاله لا يؤدونه إلا في مناسبات اجتماعية خاصة بعائلات تلك القبيلة... ويراعى في زمنه استغلال عطلة آخر الأسبوع، أو في العطلة الصيفية... وهذا يعني أن ذلك النوع من أحواش

لا يزدهر إلا في الموسم الذي تكثر فيه حفلات الزفاف أساسا وهو فصل الصيف، الذي تقل بعده مناسبات عروض فن أحواش إلى درجة الندرة في فصل الشتاء.

بالإضافة إلى ذلك، هناك سبب آخر، يمنع الرايس احيا من ملازمة أحواش مهاجري قبيلة محدة في الدار البيضاء. ونعني به استحالة التنقل بمجموعة أحواش قبيلة واحدة. وجعلها تنضبط لرئاسة شخص واحد. وترضي أذواق سكان الدار البيضاء من الأمازيغ الذين وإن كانوا يولعون بكل أنواع فنون أحواش القبائل المختلفة. فإن عشقهم واعتزازهم ومتعتهم تزيد في عرض أحواش قبيلتهم التي لا يكتفون فيها بموقع المتفرج المتذوق، بل ينخرطون في صف رجالها، ويؤدون لوحاتها، فتكون المتعة كاملة.

حافظت تلك المجموعة الفنية على جل أصول الفن الذي تؤديه في الدار البيضاء. يمثل ما كان يؤدي به في قبائلهم الأصلية. ولم تدخل تركيبها الآلي أية آلة غربية. لذلك نجد الآلات العريقة بقسميها الكبيرين. آلات أنواع فن أحواش وآلات خاصة بنوع "فن الروايس" كما يلي :

أ. آلات أنواع فن أحواش :

هي آلات إيقاعية عريقة في تاريخ وجودها، وآية في جودة الإيقاعات الموسيقية الرفيعة التي يتقن الرجال البارعون أدائها، وهي آلات جلدية، وُنْفَخِيَّة، ومعدنية أشهرها :

- ايلونا

- تيغانيمين

- الناقوس

- تيقرقاوين



اليمن : آلة گانگائيم آلة آلون

ب. آلات نوع فن الروايس :

وهي بدورها آلات وترية عريقة في تاريخ الآلات الموسيقية تكاد تكون

محصورة في :

- الرباب

- لوطار

بالإضافة إلى الآلة المعدنية الناقوس، التي تضبط إيقاع تلك الموسيقى الوترية

و"نويقسات" الأطفال بالإضافة إليها فقد تستعمل بعض آلات أحواش. بل إننا

وقفنا على صورة لمجموعة الرايس الحاج بلعيد في أوائل القرن العشرين تظهر دخول

"ماندوليننا" آلة غير أمازيغية كما هو واضح في صورة الجالسين.



الرايس الحاج بلعيد الثاني من اليمين بآلة الرباب. في الأمام حامل المندولين وسطا، سنة 1928

(Jacques Borgé et Nicolas Viasnoff, Editions Michèle Trinckvel)

كما حافظت مجموعة أحواش تيزنيت على تركيب جل لوحات رقصاتها، بإيقاعاتها الموسيقية وتعابيرها الجسدية، ولم يتغير إلا دور الشعر الحواري، الذي يبدعه الشعراء ايمارين.

هكذا ندرك أن الشاعر احيا من أولئك الشعراء ايمارين أساسا، وإن كان يظهر أنه قد يعتبر من الايقاعيين الروايس باعتباره من البارعين في أنواع آلات فن أحواش. أجل إن "أمارير" احيا برز من بين كل أفراد المجموعة بكونه أكثرهم قدرة على مواجهة الشعراء "ايمارين" الذين قد يقتحمون عروضهم، وفق عادات أحواش التي لا تقصي أي قادر على المشاركة فيها، وخاصة الشعراء الذين يزيدون العرض متعة وبهجة وحيوية. فأحواش يجمع ولا يشئت إنه رمز تماسك الجماعات.

بالحوارات الشعرية، فرض احيا نفسه، على مجموعة "أحواش تيزنيت" التي يعتبر فيها الرجلان السابقان : بولكانين ولهواوي دعامتها الفنية أي أن بقدرتهما

الاستغناء عن كل فرد من الأفراد الضروريين سواء في الإيقاع، أو الغناء. ولا يحرصان إلا على ترضية شخص واحد عند الضرورة إنه الرايس سي باحسين عازف الرباب السالف الذكر. باستثناء ذلك، فالرجلان بولگانين، وأهواوي يعوضان كل غائب من الفنانين لأنهما يمتازان بما يلي :

1. يقدران على أداء مختلف الإيقاعات الموسيقية بآلات الرقصات العديدة التي تؤديها المجموعة.

2. يقدران على ملء الفراغ الشعري في غياب احيا بغنائهما للأشعار القديمة لمشاهير الشعراء في الحالات التي يدركان فيها أن الغناء ضروري بوجود عشاقه ضمن الجمهور.

3. يقدر الرايس بولگانين على تسيير فن الروايس، باعتباره يفوق غيره من كل أعضاء المجموعة بعزف الآلة الوترية "لوطار" التي تعتبر من دعائم فن الروايس.

4. يدرك الرجلان أنهما رغم قدرتهما على أداء دور الشعراء بالاختصار على التغني بروائع الأشعار التي يحفظان جلها عن كبار الشعراء، ومن الموروث الإبداعي الشفوي العريق. يدركان أنهما رغم تلك القدرة، فمتعة الجمهور لا تبلغ ذروتها إلا بالشعر الحوارى الإبداعي العفوي الذي يعالج القضايا الآنية مما يشغل الناس في حياتهم اليومية أو يستقطب الرأي الوطنى أو الدولى، وهو أمر كان يحققه الشاعر احيا. وكل ذلك يعنى أن حضوره يزيد العروض متعة شعرية. ولكنه ليس ضرورى الحضور دائما.

هكذا يجد الرايس احيا نفسه ضمن مجموعة متكاملة، منضبطة، متعددة العروض في مختلف ربوع مدينة الدار البيضاء. ورغم كل ذلك يعلم علم اليقين أنه صار في وضع لا يريحه، لأنه تأكد بالفعل أن حضوره في عروض المجموعة أمر

جيد، ولكن تعذر حضوره ليس بنفس القيمة إذ لا تخسر المجموعة بغيابه ما يؤثر كثيرا على سيرها العادي.

هذا في حالة غيابه عن بعض العروض الخاصة بفن أحواش. أما الفن الآخر الذي تزين به المجموعة عروضها - وهو فن الروايس - فلا يشارك فيه الشاعر احيا إطلاقا، لأنه فن احتكره في حفلات المجموعة رجلان هما :

1. الرايس سي باحسين، العازف على الآلة الوترية "الرباب" التي لا يعرف الرايس احيا عزفها. وقد بدل جهودا مضنية لتعلمها ولكنه فضل الاستعانة بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم الرايس محمد بونصير - فيما بعد حين عزف له ألحان تلك الأغاني التي أداها احيا بأسلوب الروايس، ولكنه سرعان ما توقف لأن لكل فن أسرارته.

2. الرايس محمد بولكانين العازف على الآلة الوترية "لوطار" الثانية بعد الرباب. وهي من الآلات الأساسية في فن الروايس التي لم يتعلمها الرايس احيا، وخاصة بعدما صار يستعين بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم حسن بونصير بعد الانفصال عن مجموعة "أحواش تيزنيت" وقد استعان الشاعر احيا بالفنان الآخر محمد بونصير سلطان الرباب في الدار البيضاء وعموم المغرب في تلك السنوات.



في الصدارة : الحسين بويدو رئيس مجموعة تامت تمازر مع بولكانين من فرقة تيزنيت بالدار البيضاء
ويظهر في أقصى اليمين الرايس سعيد تيشتي

الرايسان معاسي باحسين وبولگانين لا يتركان المجال لغيرهما كي يشاركهما في أداء أغاني العروض الخاصة بفن الروايس، فهما يقومان بتوزيع قصائد مشاهير قدماء الروايس، وبذلك يغلق باب المشاركة الوحيدة الممكنة للشاعر احيا في فن الروايس، وهو باب الشعر الذي يتقنه.

رغم ذلك بقي الرايس احيا يلزم مجموعة "أحواش تيزنيت" ما يقارب من ست سنوات. في الاحتفالات البيضاوية التي فرضت ضرورة التكيف مع ضغط الطلب بطريقة ضم أفراد آخرين. نتج عن التوسع تضخم المجموعة، فكانت النتيجة الطبيعية لذلك بدء تفرعاتها إلى مجموعات فرعية حتى اتسع الخرق على الراقع... ليجد الشاعر احيا نفسه في وضع غير مريح لأنه إذا رافق المجموعة الأم يجد حضوره جيدا وغيابه غير سيء. وإذا رافق فرعا من فروعها يشعر بأنه جدير بأن يكون رئيسها، لذلك فكر في ضرورة بدل جهد تأسيس مجموعة جديدة في ظل المجموعة الأم، ولكنه لم يوفق في ذلك.. فترك مجموعة "أحواش تيزنيت" في الحى المحمدي. وانتقل إلى مجموعة أخرى في حى الفرخ.

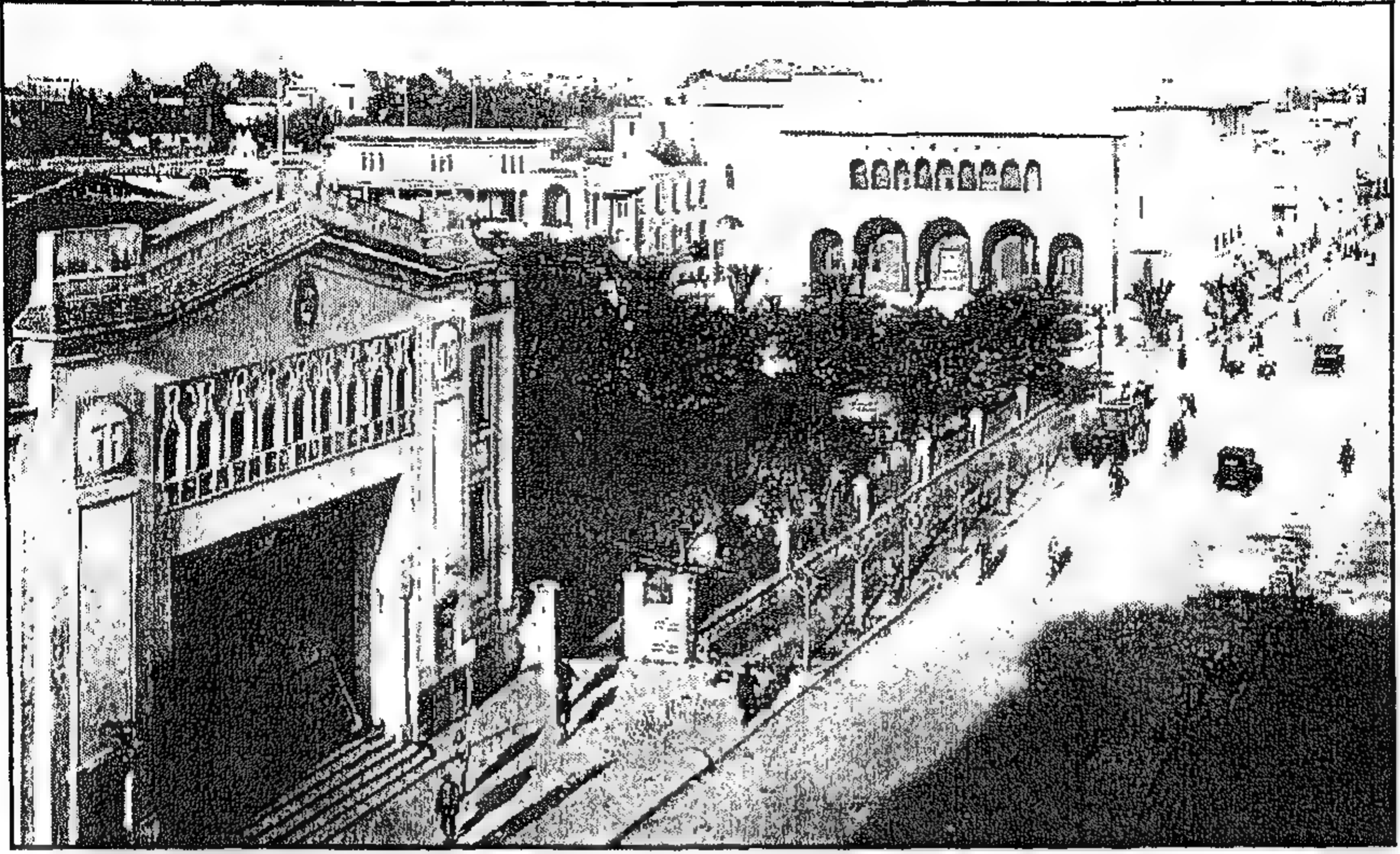
6. الانتقال إلى «أحواش تامت - تمازر» في حى الفرخ :

صادفت تلك المرحلة القلقة في حياة الشاعر احيا فترة ازدهار مجموعة فنية أخرى عرفت بمجموعة "أحواش تامت - تمازر" التي يرأسها السيد "بويدو الحسين". وقد أشارت جريدة "أدرار" البيضاوية التي يصدرها حمزة عبد الله قاسم المعتنية بالأمازيغية يومئذ إلى أن نوع الرقصات التي تقوم بها تلك الفرقة هو "أحواش" السوسي للمنطقة الموجودة بين "ايت سمك" و"تاگموت نيعقوب". وأضافت الجريدة إشارة قد تبدو لغيرنا عادية وبديهية، ولكنها في تاريخ تطور الفنون الأمازيغية داخل مدينة الدار البيضاء تبدو إشارة في غاية الأهمية باعتبارها تنص على أن تلك الفرقة الفنية يرافقها الثنائي "احيا وأجماع". ثم تؤكد بالحرف قائلة "ويجب أن

نلاحظ بأن الفرقة والثنائي يتكاملان في الأداء بحيث يؤدون جميعهم قطعة فنية واحدة، فلا قيمة للثنائي دون الفرقة، ولا قيمة للفرقة دون الثنائي ولهما قيمة عظيمة إذا اجتمعا“ (السنة 4، العدد 5، بدون تاريخ، ص. 5).

هذا الخبر الذي يبدو لغيرنا بسيطا وعاديا، نراه في مجال دراسة الإبداع الأمازيغي في الدار البيضاء خبرا نفيسا، وجديرا بالعناية الفائقة، وخاصة قوله ”بتكامل الفرقة الراقصة والثنائي الشعري في الأداء“. فهذه العبارة تستحضر ما يجب أخذه بعين الاعتبار في الدار البيضاء ونعني به دور المثقفين الأمازيغ الذين عادوا إلى العناية بفنونهم هذا بالإضافة إلى دور المثقفين في جعل المبدعين الأمازيغيين يستردون الثقة بجدوى إبداعهم الأدبي. كل ذلك يجعل القول الخاص : بتكامل الفرقة والثنائي، قولا رغم عفويته، وتلقائيته، فهو بذلك شهادة لا ندرك أهميتها ما لم نفهم أن المقصود بها هو أن تلك الفرقة الفنية عادت بالفن الأمازيغي في مدينة الدار البيضاء إلى أصوله كما هي عليه في ”تامازيرت“ وفي صدارتها بروز الجانب الشعري، وليس طغيان الجانب الفرجوي المرتكز على المظاهر الجمالية للرقص.

إن من تجليات تأثير المثقفين المعاصرين في الإبداع الأمازيغي داخل مدينة الدار البيضاء هو العناية الفائقة بالمضامين الشعرية بعدما همشتها الاحتفالية الفرجوية المدنية. فكانت فرقة ”أحواش تامت - تمازر“ من المجموعات الفنية الأمازيغية التي استوعبت جهود المثقفين في الإعلام والجمعيات والجامعات. ودورهم المنقذ للفنون بجعلها تخرج من مجال التهميش إلى دائرة الإبداع الفني الفاعل. وقد تعاونت تلك الفرقة الفنية مع الجمعية الثقافية لسوس فتم تقديم عرض فني رائع على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء، فاتح غشت 1980.



الواجهة الخارجية للمسرح البلدي في بداية يسار الصورة - قبل هدمه -

لكي نوضح ما نقول لابد من التذكير بأن الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء قبل سنة 1976 تاريخ تأسيس فرقة "أحواش - تامت - تمازر" وأمثالها بعدها، كانت - كما سبقت الإشارة - فنونا لفرق "فولكلورية" ثانوية مهمشة في النشاط الثقافي داخل الدار البيضاء. ولم يبق لحياتها وانتعاشها إلا دعوتها إلى بهرجة بعض الاحتفالات التي تجعل من رجال الفرق الفنية نوعا من الديكور الذي يعتمد على صخب الإيقاعات وقفزات الراقصين، وارتفاع صيحات المرددin للضرورة شعرية تكون ألفاظها معربة في جلها، ليفهمها الضيوف الذين من أجل استقبالهم خارج المنزل، ثم إحضار أولئك الراقصين لحفل زفاف، أو غيره. وقد تكون المجموعة الفنية محظوظة إن دعيت للدخول إلى داخل الحفل قصد أداء بعض اللوحات الراقصة، وينتهي الأمر.



الشاعر احيا على اليمين والشاعر أجماع في أقصى اليسار مع
مجموعة أحواش تامت - تمازر، 1980 على خشبة المسرح البلدي - قبل هدمه -

نتأكد من أن "إشارة" جريدة "أدرار" السابقة في التكامل بين رباعي الفنون الأمازيغية : الشعر والغناء والموسيقى والتعبير الجسدي إشارة تؤرخ للمرحلة التي بدأ فيها رد الاعتبار للشعر الحواري في الدار البيضاء، وكان من رواده فيها الشاعران الطموحان "احيا" المقيم فيها وصنوه "أجماع" المتردد عليها. لا لشيء إلا الإبداع الشعري الحواري في رقصات أحواش. بعادات أدائه، وآفاق مضامينه، وحصانة مبدعيه، مهما كانت القضايا ساخنة، وحساسة محليا ووطنيا، وعالميا.

هكذا نفهم بوضوح المرجعية الثقافية التي كانت إشارة ضمنية مبهمة في "شهادة" الجريدة السابقة القائلة "لا قيمة للفرقة دون الثنائي، ولهما قيمة عظيمة إذا اجتمعا".

يمكننا الآن أن نسجل بدأ المرحلة الجديدة التي عاد فيها للشعر الحواري دوره في "أحواش" الذي تأسست من أجله جمعيات خاصة في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني وجود ذلك الدور في أحواش الذي يؤديه رجال قبيلة واحدة معينة،

مثل "أحواش" "الدرست" الذي يؤديه رجال قبيلة "ايدااوزودت" في الدار البيضاء. ويشترك كبار شعرائهم ومن بينهم شاعرهم احيا نفسه. ولكن ذلك النوع من أحواش يبقى محدود التأثير في الحياة البيضاء، باعتباره فنا لا يقام الاحتفال به إلا في الحفلات الاجتماعية لسكان الدار البيضاء المنحدرين من قبيلة "ايدااوزودت".



في كواليس المسرح البلدي يوم فاتح غشت 1980، من اليمين إلى اليسار الرئيس أجماع، وصحفي، ومحمد مستاوي، شاعر، مديح لحسن، محام، حمزة عبد الله، مدير جريدة "ادرار"، بويدو الحسين، رئيس مجموعة تامت - مازرت، الحاج الحسين بورحيم، رجل أعمال

7. التصوير في استوديو تلفزة عين الشق :

في الدار البيضاء كنا نشعر يومئذ بأن "الأصيل" العريق من الفنون مهدد بغروب الشمس بعد "الأصيل" الموحى بنهاية النور والبهاء وقدوم الليل والظلام والغموض. هذا الشعور وجدنا في عنوان "الأصيل" ما يصدق عليه فإن تم إنقاذ شمس تلك الفنون صارت في الحضارة شيئاً "أصيلاً" وإن لم يتم إنقاذها شملها الأصيل باصفراره الذي يفضي إلى الظلام المخيف. وسنوضح الأمر في مكان آخر من هذا الكتاب وبالضبط في الصفحة 128 من فصل مصادر شعر احيا.

انطلاقاً من فلسفة عنوان برنامجنا التلفزيوني "الأصيل"، قمنا بدعوة فرقة "أحواش تامت - تمازر" والثنائي "أحيا وأجماع" بتقديم عرض في استوديو عين الشق.

كانت الفكرة وإنجازها في مجال الفنون الأمازيغية حدثاً فنياً جريئاً في الوسط البيضاوي يومئذ، مما جعل مئات الأسر رجالاً ونساءً وأطفالاً يتقاطرون منذ الصباح على مقر مبنى الإذاعة الجهوية.

لم تألف تلك البناية في عين الشق جمهور أحواش، الذي كان بدوره لا يألف حضور التصوير، وممنوعات الاستديو، وتعقيدات الإخراج والتصوير وضبط الصوت، وكثرة الإعادات... وتوتر أعصاب التقنيين وحرارة الأضواء...

تعباً العاملون في البناية، وداخل الاستوديو لتوفير الظروف الملائمة للتسجيل الذي يشرف عليه المخرج الكفاء ناصر لهوير لإنجاز تصوير مادة فنية يعرف جيداً خصوصياتها من خلال البطائق التقنية التي هيأناها له قبل ذلك اليوم، وعلى هديها تم تصميم الديكور ليكون مجسداً لساحة "أحواش" في "تامازيرت" ومكان الجمهور فيها.

سرعان ما تبين لباقي أفراد طاقم التصوير، ولكل العاملين في الاستوديو، وما يفضي إليه أن المادة المهيأة للتصوير في ذلك الزوال مادة إبداعية غير مسبوقة في ذلك الاستوديو الذي اعتاد قبل يومنا ذاك، إعداد المكروفونات لرقصات أحواش في وضع نصف دائري، وتوزيع الكاميرات فإذا وصلت مجموعة أحواش يصطف رجالها أمام المكروفونات، وبعد تجربة الصوت تعطى إشارة بدء التصوير. فينطلق إيقاع الطبول والبنادر، وينشط الرقص وترتفع الأصوات بتكرار غناء لازمة شعرية تلائم الإيقاع. وهكذا وبعد دقائق يكون تصوير اللوحة قد انتهى.

أما اليوم الذي حضرت فيه مجموعة "أحواش تامت - تمازر" والثنائي أحيا وأجماع وجمهور من العائلات التي لها عادات التلقي التي تندمج بها في جزئيات الاحتفال.

بمثل عفوية ذلك اليوم سيدرك طاقم التصوير أنه إزاء عادات تمتلك فيها المادة الفنية المزمع تصويرها مشروعية عمل فني له خصوصيات تجعله ينفرد بمشروعية مهنية مستمدة من الأبعاد الحضارية والثقافية التي يجب على التقنية أن تواكبها ويجب على التقنيين أن يترصدوها بمهاراتهم المهنية لإنجاز عمل لا بد فيه لمسيرهم السيد المخرج ناصر لهوير من توظيف كل خبراته لتفادي طلب إعادة التصوير لما قد يترتب عن ذلك من ارتباك قد يعصف بحميمية العرض كله، ويحوّله إلى لوحات ميتة، فاقدة لحياة حيوية عفوية الشعراء، وتلقائية حواراتهم. فالإبداع في عز نشاط أحواش مفاجئات وحدوس وابتكارات تستحيل إعادتها لأن الشعراء والايقاعيون والراقصون والجمهور ذكورا وإناثا يعتبرون الفن في احتدام إيقاع أحواش ورقصه البهيج، إلهاما لدنيا لا يصدر إلا عند صفاء الذهن ونقاء السريرة وطهارة النفس بعيدا عن التعليمات والأوامر والنواهي من أي كان.

لكل تلك الاعتبارات التي نقلناها إلى السيد المخرج ناصر لهوير زاد حرصا على تفادي الأمر بإعادة تصوير جزئيات اللوحات، ولأنه من أصول أمازيغية فقد استعاد بذاكرته أن الفن عند الأمازيغ هو من أرقى التعابير، ويعاش بصدق وتفان. فهم لا ييغونه تمثيلا، فكل برهة فنية هي إبداع خالص مباحث لا يتكرر ولا يعاد إرضاء لأوامر خارج الذات والوجدان. ولا يخضع لتعليمات عبر إشارات صادرة عن خارج ساحة العرض الفني ومن المندمجين في أدائه.

تزيد مسؤولية المخرج صعوبة بضرورة إعداد كاميرات في اتجاه الجمهور الذي لم يحضر إلى الاستوديو "للتبنا" بل لينخرط مندجما في عمق الحدث الفني، ومشاركاً في الإبداع لممارسة عادات تحفيزية غنية بالرموز التي لا يليق بالمخرج وطاقمه أن تفوته إشاراتها وهيئات حركاتها وشكل وألوان ومواد حليها، وملابسها ورياحينها وأصواتها...

كل ذلك من العناصر التي لا يمكن لبطاقة التصوير التقنية تحديد أوقات انبثاقها، ومصدرها، ومشخصها لأن الإبداع عفوي صادق فيتعذر تمثيل شعور العواطف الجياشة واستنساخ الإحساس الدال على عمق المعاني الإنسانية السامية.

إن للقلوب في احتدام "أحواش" مقادها في أعماق الروح، وليس في أزرار الكاميرات على منضدة المخرج.

أجل، انتهى التصوير بنجاح، وزاد توفيقه التوثيقي بكون المخرج كان في الموعد، لما استطاع التقاط اللحظة التي فاجأه فيها الشعراء ببدء غناء المقطع الشعري البديع الذي اهتز الجمهور إعجابا، وتشجيعا، وتذوقا لجمال صوره الرمزية الدالة على حدث الساعة في المغرب يومئذ وهو خبر البلاء الحسن للجيش المغربي في دحر هجوم ليلي باغته به البوليساريو في الصحراء المغربية. كما أن المقاطع الأخيرة رمز فيها الشاعر بصراع الثعابين في الغابة الشاسعة إلى صعوبات تصوير فن أحواش وحوارات إيمارين في ضيق الاستوديو مهما اتسع.

منذ نهاية تصوير مادة حلقة البرنامج التلفزيوني "الأصيل" ذاك وفي انتظار يوم عرض الحلقة، انتشر خبر تسجيل حوارات الثنائي احيا وأجماع في داخل مدينة الدار البيضاء لينطلق منها إلى كل مكان يوجد فيه الأمازيغ داخل المغرب وخارجه... وصارت طرائف كواليس التصوير داخل الاستوديو حديث المجالس. بل إن الجزء الأخير من الحوار الشعري المسجل تفنن فيه الشاعر أجماع في الرمز إلى صعوبة تسجيل الحوارات الشعرية داخل الاستوديو، الذي رمزوا إليه بصندوق صغير لا يسع الثعابين الضخمة. وقد أوردنا النص في هذه الدراسة بعنوان: "ثعابين في الاستوديو"، ابتداء من الصفحة 159.

هكذا بدأ الناس يترقبون على أحر من الجمر يوم عرض الحلقة على الشاشة الصغيرة. فلو حظ الإقبال الأمازيغي الكثير على اقتناء جهاز التلفزة والفيديو - على

قلة انتشاره يومئذ - لأن الأمازيغ المهاجرين إلى الدول الأوروبية أوصوا ذويهم بنسخ الحلقة وبعثها إلى المهجر. فالحدث غني بالدلالات.

يهمنا من استطراد الحديث، كون الشاعرين احيا وأجماع زاد ظهورهما لأول مرة على شاشة التلفزة شهرة في الآفاق وتؤكد أمران.

1. الفرق الشاسع بين "أحواش" الذي يعتني بالإيقاع الموسيقي والرقص دون العناية بالحوار الشعري... و"أحواش" الذي يعتني بالحوار الشعري، ويصير الإيقاع الموسيقي والرقص من المحفزات الفنية لإبداع كبار الشعراء.

2. تأكد للمسؤولين في التلفزة المغربية، أن الفنون الأمازيغية جديرة بكل عناية.

3. تأكد للشاعر احيا أنه انتقل من مرحلة الهامش في مجال أحواش إلى جعل

الشعر في الصلب.



عمر أمير، الحاج عبد الله بن دريس المزوشي، الرايسة رقية الدمسيرية خلال التداريب على إحدى حلقات برنامج "تيفاوين" في استوديو عين الشق الذي تحاور فيه الشاعران احيا وأجماع لما صار البرنامج يسمى "الأصيل" بعد منع عنوان "تيفاوين"

8. تأسيس جمعية في عين السبع :

زاد إقبال الجمهور في الدار البيضاء وخارجها، على دعوة الثنائي "احيا وأجماع" ومجموعة "أحواش تامت - تمازر" وبمرور الأيام ظهرت أمور تعرقل العمل الجماعي المعتاد ومن أبرز تلك الأمور كون المجموعة الموسيقية لا يستطيع رجالها التفرغ لحضور كل العروض الفنية التي صار يدعى إليها الثنائي الشعري "احيا وأجماع". بالإضافة إلى ذلك، صار الشاعر احيا نفسه، يعاني من استحالة الاستمرار في وضع يجعله غير قادر على الانفصال عن رفيقه أجماع. وفي الآن نفسه يتعذر عليه الارتباط الدائم به، لسبب بديهي، هو كون احيا المقيم في مدينة الدار البيضاء، لا يمكنه أن يبقى في حالة بطالة شعرية لا يخرج منها إلا إذا دعت مجموعة "أحواش - تامت - تمازر" الشاعر أجماع للقدوم من مكان إقامته في سوس. وقد يعتذر عن الحضور إذا صادفت الدعوة أيام التزاماته بتقديم عروضه في سوس.

هكذا تبين للشاعر احيا أن لا مخرج له من بقاءه في وضع ما بين الكرسيين إلا بتأسيس مجموعة فنية يتولى رئاستها في مدينة الدار البيضاء ذاتها.

في سنة 1985 أسس فرقة فنية خاصة بالمحافظة على الفن الأمازيغي، والتعريف به سماها "فرقة شباب تاغموت"، ومقرها عين السبع في مدينة الدار البيضاء.

واضح أن كلمة "تاغموت" في الأمازيغية هي اسم قبيلة عريقة في سوس، لا يعني التنصيب عليها في اسم الجمعية أن جميع أفرادها في الدار البيضاء تعود أصولهم إلى تلك القبيلة الموجودة اليوم في إقليم طاطا. بل جلهم فقط، وإلا فإنها تضم فنانيين من القبائل الأخرى المجاورة لها أو القريبة منها. مثل جارتها "ايدااونضيف". وما إليها من قبائل غير بعيدة مثل "ايسافن"، و"اينداوزال"، و"ايدااوزدوت" القبيلة التي نزع منها مؤسسها الرئيس احيا.



ملابس رقصة "تاكموت"

وتتميز جمالية المظاهر في رقصة تاكموت برشاقة رجالها، وخفة حركاتهم الموسقة، والانبهار بإيقاعات آلاتهم العريقة الآتية :

1. ايلونا

2. كانكا

3. تيقرقاوين

4. ناقوس

تلك الآلات، يتوزعها قرابة اثني عشر من الفنانين البارعين في أداء إيقاعاتها وجمال تناسق حركات الأجساد والأطراف خلال احتدام الأنغام الموسيقية.

ينضاف إلى الإيقاعيين ما قد يقارب من ضعفهم راقصين مصنفين راكزين مرددين روائع الشعر. فيكون العرض الجيد هو ذاك الذي يؤديه رجال يقاربون الثلاثين فنانا فما فوق.

يكون الشعراء المحاورون "إيمارين" عماد الاحتفال الموسيقي، وقد يبلغ عددهم ثلاثة أو أكثر بقليل.

جدير بالملاحظة أن الشاعر احيا اختار لمجموعته "شباب تاكموت" نخبة من مشاهير البارعين في بعض الآلات من الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء فنجد مثلاً:

1. الفنان عبد الله أوسعيد من أصل قرية "أكادير الجديد" من تاكموت وهو مشهور بكونه وارث سر براعة أبيه قبله في إتقان ايقاعات "كانكا" - الطبل - وقد كان الفقيد والده ذاك من عجائب إتقان تلك الآلة. وقد أدرك كثير من المهتمين بالموسيقى الأمازيغية في الخارج تلك المهارة فيجعلوه مفاجئات مهرجانات موسيقية عالمية، وعروض فنية ثقافية في المعاهد الموسيقية والجامعات الأوروبية والأمريكية.
2. الفنان عبدون من قبيلة تاكموت ذاتها: هو آية من القلائل الذين يتعمدون وضع الآلة المعدنية الدائرية "الناقوس" على عمامته فوق رأسه ويتحرك بها وسط ساحة الراقصين، وهو لا يتوقف عن نقرها بقضبانين في خفة عجيبة وحركات فنية باهرة.

شاركت فرقة "شباب تاكموت" برئاسة الرايس احيا في عملية النهوض بالإبداع الشعري للشعراء إيمارين في مدينة الدار البيضاء، بأن كانت سبب عودة كبارهم إلى مجال الإبداع بعد انزال دام طويلاً، واعتزالهم القسري للحوارات الشعرية التي ليست مجرد سؤال وجواب، بل هي في جوهرها حوارات فرحة ممتعة جديرة بأن تسمى بالاسم الدال عليها وهو "المناورات الشعرية" التي تجعل الشعراء المتحاورين في حرب إبداعية كلامية كلها خدع فنية، هدفها التفوق على المحاور بإبداع أجود الشعر، وأرق المعاني... وينخرط الايقاعيون والراقصون المرددون في تلك الحرب النبيلة بتنشيط لوحاتها فتكون المتعة الشعرية ممزوجة بالبهجة الموسيقية ويصير للعرض كله وظائف إنسانية سامية.

تلكم هي المقومات الفنية التي أحيتها مجموعة احيا، وأعادت إليها حيويتها وتوهجها بعد عقود من تهميش حصرها وراء الاكتفاء بجعل الرقص الأمازيغي المسلوب من الحوارات الشعرية مجرد ديكور "فولكلوري" في عديد من الحفلات البيضاوية.

هكذا استجاب عديد من الشعراء المبدعين المقيمين في الدار البيضاء دعوة الشاعر احيا لمجادبته حبال الشعر، وكان في صدارتهم الشاعر على أولحاج - رحمه الله -، وهو من المشتغلين بالتجارة يسكن في حي بلفيدير وكذلك الحاج امبارك كوكو نفسه في الأعمال الحرة.

وسع الشاعر احيا دائرة دعوة الشعراء المشهود لهم بالبراعة في الإبداع الجيد، فاستطاع إخراج الشاعر الخلاق الحسين أساكني من قوقعة انزاله عن الشعر والشعراء هنالك في مدينة برشيد المجاورة للدار البيضاء.

لظروف متعددة عززت نهضة شعر إيمارين في مدينة الدار البيضاء ما سبق من ازدهار شعر الروايس، فعاشت تلك المدينة نهضة شاملة في فنون الشعر والغناء والموسيقى. وصارت فرق أحواش تتسابق لاحتكار إبداع الشعراء إيمارين المقيمين في الدار البيضاء.

في خضم تلك المنافسة، بادر الشاعر احيا، بإحياء عادة كانت مزدهرة قبله بعقود ثم تلاشت، واضمحلت كثيرا مع أواخر الستينيات بعدما ازدهرت منذ استقلال المغرب سنة 1956، ونعني بها عادة دعوة فرق أحواش البيضاوية كبار الشعراء إيمارين من سوس للتغني بأشعارهم في حفلات متعددة وكان في صدارتها حفلات عيد العرش. والعادة المشهورة ب "معروف الرما" الذي يجتمع لإقامته سنويا كل المنحدرين من القبيلة الواحدة. ويكون بذلك المناسبة الفنية الاجتماعية التي تتيح للكثيرين صلة الرحم وتعارف أبنائهم من الأجيال البيضاوية الجديدة.

أجل، اعتنى الرايس احيا بتلك العادة، فجدد ارتباطه برفيقه الرايس أجماع... وما هي إلا بضع سنوات حتى فتح البيضاويون الأمازيغيون باب دعوة الشعراء على مصراعيه. فتدفق كبارهم على الحفلات والأعراس في كل ربوع المدينة، ومن كل فج سوسي عميق.

بعد ذلك سيسلك الشاعر مسلكا لا نعرف أن غيره من إمارين سلكه قبله بالكثافة نفسها ذلك أن الرجل بادر إلى إنجاز عمل توثيقي مهم، إذ تعامل مع شركة خاصة بتسجيل الأشرطة الغنائية، واشترك معه في تسجيل عديد من أشرطة كاسيط التي صارت اليوم وثائق صوتية مفيدة شارك في محاورتها الشعرية كبار الشعراء منهم بعض المقيمين في الدار البيضاء ومنهم بعض آخر استقدمه الشاعر احيا من سوس. نتج عن هذه المبادرة، التسجيل الصوتي لعشرات الأشرطة التي فيها تراث شعري وتراث موسيقي متعدد الأنواع وكل ذلك صار مصدرا :

1. لدراسة خصائص شعر إمارين في الدار البيضاء
2. لدراسة المقومات الفنية الخاصة بطرق التغني بالشعر الحوارية من طرف الشعراء وطرق تعبير الراقصين والجمهور عن إعجابهم بالشعر وأدائه.
3. لدراسة التركيب الموسيقي لأنواع من الرقصات الأمازيغية المستقرة في الدار البيضاء خلال الربع الأخير من القرن العشرين.

المبحث الثاني : الطموح السياسي في الدار البيضاء

1. انبثاق الطموح :

صادفت السنوات الأولى التي عاشها الطفل احيا أزردو في مدينة الدار البيضاء المراحل النضالية التي قاوم فيها المغاربة بضرارة، المستعمر الأوروبي في منتصف القرن العشرين الماضي، إلى أن تحقق استقلال المغرب، وانتهى عهد الحماية الفرنسية التي امتدت من سنة 1912م إلى سنة 1956م.

أجل، باستقلال المغرب في تلك السنة، سيلاحظ الطفل احيا في الدار البيضاء التجليات الأولى لظهور الأحزاب السياسية، دون أن يدرك بدقة معنى الحزبية وأهدافها. رغم ذلك ترسب في أعماق الطفل شغف متابعة الأحداث التي سيدرك فيما بعد أنها تجليات العمل الحزبي، مما أدى به إلى التعرف أكثر على ما يميز به بين حزب الاستقلال عن حزب الشورى والاستقلال، ثم انجذب تدريجيا للانخراط

في الأجواء الحماسية التي انبثقت فيها أحزاب أخرى، شأن حزب الاتحاد الوطني للقبائل الشعبية. وحزب الحركة الشعبية.

بتوالي الأيام، وتقدم سن احيا، وزيادة وعيه بالأمور، سيقنع بإحدى الحقائق، وهي أن خوض غمار المعارك السياسية التي تستهويه تحتم عليه العمل على تطوير مستواه الثقافي، وتطوير قدراته لقراءة الجرائد الناطقة بلسان أحزابها.

2. اعتقاله نقابيا :

يؤكد الشاعر أنه دخل العمل السياسي عبر باب النضال النقابي في مجال باعتبار يتعاطاها في حي بوركون التجارة حيث كان يحرص على حضور الاجتماعات النقابية الخاصة بالتجار في الدار البيضاء، فكان ذلك سبب استقطابه من طرف النقابي الشهير مولاي عبد الله مستغفر. فإذا بالشباب احيا من المنخرطين في النضال النقابي، فصار يستوعب كثيرا من الأمور والخبايا السياسية التي كان لا يدرك أسبابها ولا مراميها. وفي الآن نفسه، سيصبح الشاعر من النشيطين النقابيين وسط التجار في مختلف أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى أن تم إلقاء القبض عليه حين كان مع رفاقه يستعدون لتنظيم إضراب التجار. واعتقل بتهمة التحريض على الإخلال بالأمن في حي بيلفيدير البعيد جدا عن حي بوركون، حيث متجره.

3. تطوعه للعمل الجماعي :

تعرض احيا للاعتقال، من بين العناصر التي ستعكس نتائجها بشكل غير مباشر على إبداعه الشعري فيما بعد، فتكون المعاني النضالية، والجرأة السياسية قيمة مضافة في شعره. ما كان لها أن تضاف لولا الانخراط الفعلي في مستجدات الحياة، كما عاش شقها النقابي في مدينة الدار البيضاء.

مع نهاية الستينيات من القرن العشرين، وبداية الربع الأخير من القرن نفسه
ستكمل الأدوات الإبداعية، والنضالية عند احيا، مما هياه ليكون في المدينة من
الفنانين الأوائل، الذين انخرطوا في نضال المجتمع المدني والعمل الثقافي للجمعيات
المعنية بالثقافة الأمازيغية. فكان حريصا على حضور الندوات الخاصة بتلك الثقافة،
ولا يكون حضوره ذاك عابرا، بل يخلده في القصائد الشعرية، التي يتغنى بها في
العروض الفنية المبرمجة خلال السهرات الفنية التي يقدم ريعها للأعمال الاجتماعية
أو تلك السهرات التي تواكب الندوات والمهرجانات الثقافية الخاصة بالأمازيغية
في الدار البيضاء، وبتكريم الفنانين المبدعين. وكانت البدايات الأولى مع الأنشطة
الثقافية للجمعية الثقافية لسوس حيث شارك الثنائي احيا وأجماع في سهرة 1 غشت
1980 التي خصص ريعها لفائدة شهداء الوحدة الترابية وفرع جمعية البحث والتبادل
الثقافي بالبيضاء وجمعية ايليغ للتنمية والتعاون بالبيضاء التي خصصت ريع الحفل
لأسرة الفقيد الحاج محمد الدمسيري.



الدار البيضاء 81/8420 CASABLANCA

شهادة

تشهد الجمعية الثقافية لموس بأن الثنائي يحيى وأجماع
قد شارك في السهرة التي قامت بها كتنظاهرة ثقافية للفنون
وأحياء التراث الأمازيغي يومه 19 رمضان 1400 (موافق ما تم
غشت 1980) والتي خصص ريعها لفائدة شهداء الوحدة الترابية

وقد قدمت لهذا هذه الشهادة من طرف الجمعية المتنازعة
لما تمتع في تظاهراتها الثقافية المذكورة وتشجيعها لهذا
يقوم به من مجهودات لاغناء تراثنا الثقافي والفني الأمازيغي
عن مقرر الجمعية الثقافية لموس

السيد عما من جاسر



د زلفه ميسولي الشقة 2 الطابق الأول الممارق الدار البيضاء الهاتف
0, RUE MEISSONNIER APPT 2 1^{er} ETAGE MAARIF CASABLANCA TEL.

شهادة مشاركة الثنائي أحياء وأجماع في حفل فاتح غشت 1980، وفيها التنصيب على أن ريع
السهرة لفائدة شهداء الوحدة الترابية

4. مواكبته الإعلامية للأحداث :

استقرار الشاعر في المدينة، جعله من المتهلفين على التقاط أمواج الإذاعات، وسماع نشرات أخبارها، علاوة على المتابعة المقصودة لبعض أشهر برامجها، وكان ذلك التلهف يركز على سماع الإذاعتين المغربيتين بالعربية إذاعة الرباط المركزية وإذاعة طنجة، كما كان شديد العناية بسماع نشرات أخبار الإذاعتين العربيتين الخارجيتين : صوت القاهرة، وإذاعة لندن. وفي أماسي الأيام يحول مؤشر الموجات الإذاعية لمتابعة فقرات برامج الإذاعة الأمازيغية في حصة تاشلحيت من مدينة الرباط.

كما كانت الحياة في الدار البيضاء، تساعد الشاعر احيا على مشاهدة البرامج التلفزية التي لم يصل يومئذ بثها ولم تتح مشاهدتها لغيره من الشعراء في القرى السوسية. ولم تكن البرامج التلفزية ذاتها تعرض ما هو أمازيغي لغة وفنا وأخبارا وثقافة وحضارة إلى ما بعد العقدين من ظهور التلفزة في المغرب.

في بدايات تعاوننا مع التلفزة المغربية، وإشرافنا على إعداد وتقديم أول برنامج تلفزي مغربي قار خاص بالفنون والعادات الأمازيغية سيكون احيا أزودو من الرجال الذين سنراهم جديرين بالانضمام إلى طاقم برنامجنا التلفزي "كنوز" ليتولى فيه دور منسق سلسلة خاصة بالفنون الأمازيغية. وضمن تلك المجموعة من البرامج توجد حلقات شارك فيها الشاعر، وظهر فيها مغنيا يحاور غيره من كبار شعراء جيله، وفي صدارتهم الشاعر الشهير لحسن أجماع.

تبعنا هذه الجزئيات باعتبارها في مجال الأدب من العناصر التي بلورت الشخصية الفنية للشاعر احيا في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني أن كل تلك الجزئيات هي من أبرز المناهل السياسية والثقافية التي يستمد منها فن احيا نكهة تميزه، ومنها ما يجعل مضامين شعره تمتاز بمواكبة طراوة أخبار الأحداث العالمية والوطنية، وتلك الطراوة بدورها هي مما يقل وجوده في إبداع غيره من محاوريه الذين لا تصلهم الجرائد في قبائلهم، ولم يطوروا معارفهم التعليمية للاستفادة من

الكتب، والبرامج الإذاعية التي كانت لا تلتقط لانعدام الراديو ذاته في ربوعهم. وحتى وإن وجد فقد لا يحول مؤثر الموجات من مكان وجود علامة موجة إذاعة الرباط في الحصص الليلية الخاصة بالأمازيغية - تاشلحيت - في عقود سابقة لزمان وصول الكهرباء إلى القرى، وسابقة لانتشار القنوات التلفزية الفضائية وشيوع الجرائد والمجلات والكتب بلغات متعددة.

علاوة على كل ما مضى ذكره، فإن ما عرف به الشاعر احيا من جرأة في النقاش إلى درجة الاستفزاز، وجنوح إبداعه نفسه إلى الخوض في مواضيع لا يجرأ عليها مثله. كل تلك الأمور وغيرها مما لم نخط به، تجلت انعكاساتها في قدرته على مواجهة أقرانه من الشعراء - ليس في الدار البيضاء وحدها بل بعيدا عنها هنالك في القرى السوسية، حيث ساجل الشعراء والشواعر. وبمرور الأيام زاد اتساع مجال شهرته وتزايد جمهوره المعجب بفنه في المدن والقرى. فكانت تلك الشهرة بداية السير بالشاعر احيا في طريق آخر سيفضي به إلى عالم مغاير لعالم الشعر والموسيقى والغناء. إنه عالم السياسة. حيث تجدي الشهرة الطنانة في جني ثمار المجال السياسي بالانخراط في العمل الحزبي، وطموح الفوز في الانتخابات.



احيا مع البرلمانين خليهن ولد الرشيد والحاج علي قيوح والحاج آيت امبارك وخلفهم السيد لحبيب أگرام

5. مفارقة انتخابية في الدار البيضاء :

من المفارقات التي قد تبدو غريبة هي كون الإقامة في الدار البيضاء وراء الفوز في الانتخابات الجارية هناك بعيدا في سوس.

لنوضح الأمر، نضرب المثل بالشاعر احيا الذي ترشح للانتخابات الجماعية فذاق طعم الخسران كما ذاق لذة الفوز ولكن ليس في الدار البيضاء حيث يقيم بل في قبيلة "ايدااوزدوت"، حيث المزار، ولا تناقض - وذلك هو بيت القصيد - لأن العادة عند جل السياسيين الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء، عادة جرت بأن يتم تنظيم الحملة الانتخابية في شكل متواز بين المقيمين في المدينة حيث تشكل نواة النخبة السياسية من نازحي القبيلة وبين السكان الملازمين لقرى قبائلهم، ويأتي الشأن الانتخابي في سياق الاتصال والتواصل والاندماج الحاصل باستمرار بين سكان المدينة وسكان القرى.

توثق الأمر، بزيادة التطور الهائل في وسائل الاتصال. فصارت العلاقات البيضاوية والقروية غاية في الحميمة بظهور الهاتف المحمول، حيث أصبح البيضاوي يعرف ما يتعشى به القروي البعيد عنه بمئات الكيلومترات.



نخبة من رجال المال والأعمال والسياسة السوسيين في الدار البيضاء،
الحاج عبد الله اسلوم، الحاج علي، الحاج عبد الله، الحاج عبد السلام،
الحاج محمد بوفتاس، الرايس احيا، الحاج عبد الله بوقدير، الحسين ايضالين، ويتوسط الجميع
السيد عبد الرحمان بوفتاس وزير السكنى يومئذ والسيد مولاي مسعود اكوزال رجل
الأعمال الشهير في مكناس والدار البيضاء

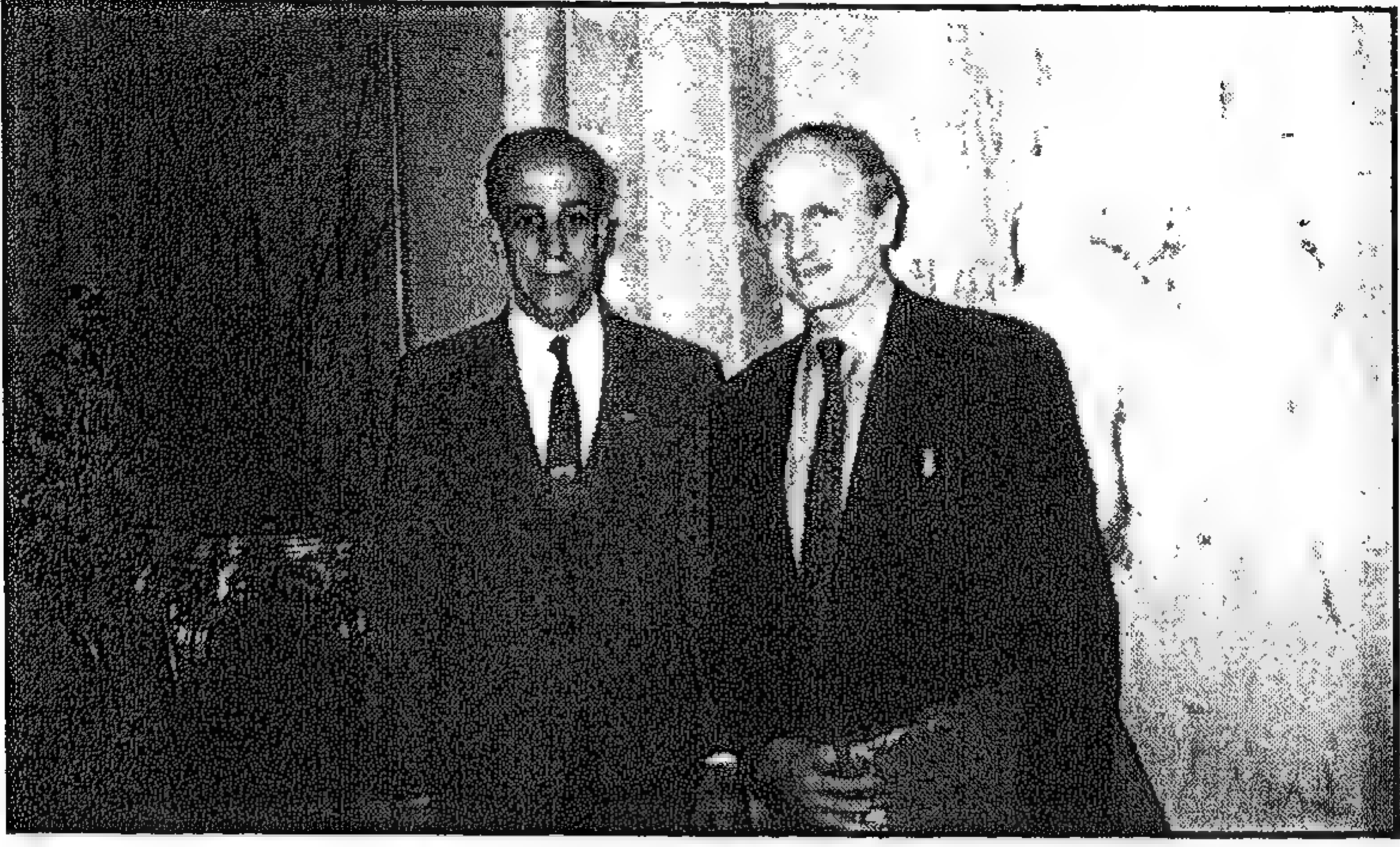
إن التداخل المنظم بين الاستعداد للانتخابات الجماعية القروية بالتنسيق عن
بعد في الدار البيضاء، لا يمثل فيه الشاعر أزدو الاستثناء حين يخوض من المدينة
غمار الانتخابات في القبيلة. ونضيف إلى أننا إزاء تنظيم انتخابي جدير بالدراسة
من غيرنا. ولكن في غير تجن، ودون إسقاط لأننا نعرف أن في واقع حياة العائلات
الأمازيغية البيضاوية لا يمكن القول بأن النزوح في عاداتهم يكون هجرة نهائية، ولا
يمكن تغليب القول بوجود هجرتهم الفاصلة المفصولة عن الأصول إلى الأبد. لأن
دائما هناك وشائج قوية ومتماسكة في تداخلها وتعددتها، ويعتبر الفن الأمازيغي من
اقواها. فتزيد الصلات تلاحما وقوة ورسوخا بين المهاجرين، وأصولهم إلى درجة
يصعب في جيل احيا أزدو الفصل بين هموم واهتمامات المقيمين في حواضرهم
وبين معاناة وانشغالات الباقين من أصولهم في القرى...

وحتى العمل السياسي في مفهوم جل السوسيين لا يعدو أن يكون مجرد تسمية مدنية، حضرية للعمل الجماعي الخيري والإحساني أو الاجتماعي أو الثقافي أو التنموي...

ذلك التلاحم يجعل العمل السياسي عامة، والشأن الانتخابي منه خاصة أكثر تأثراً في نتائجه. بمدى العناية المستمرة والمثمرة لسكان الدار البيضاء، عبر ما يقومون به عادة من التفكير الدائم في المصالح الكبرى النافعة مادياً ومعنوياً لسكان القرى من تعبيد الطرق، ومد القنوات، واستنباط العيون وحفر الآبار وتشيد المساجد وعمارة الأسواق الأسبوعية. والحج إلى المواسم السنوية لكبار الصلحاء والعلماء. وتمويل المدارس العتيقة وتزويد تلاميذ المدارس العمومية بالأدوات المدرسية والتكثّل لدفع المخاطر المحدقة بالبيئة والإنسان والأخلاق.

إن أغنياء الدار البيضاء من السوسيين المهاجرين يحرصون على تنمية الدار البيضاء واستمرار الحياة بهيجة فيها وفي الآن نفسه يحرصون على تنمية قراهم باعتبار فضائها النقي وسكانها الكرماء وعاداتهم المتحضرة، كل ذلك يتجلى في كون بيئتها تبتد الخمول الحضري بالتردد عليها في عطل تتخلل السنة فيجد فيها الزائر الجو النقي الصحي الذي يكسبه صحة جيدة للبدن ويجد في مدارسها العتيقة وزوايا تصوفها ومساجدها وتحضر المعاملات فيها ما يشعر النفس الكبيرة بالاطمئنان النفسي، وصفاء الإيمان الصوفي العملي. ويجد في مسالكها ووهادها وأوديتها وجبالها ما يجعل الرياضة ممارسة ضمنية تنعش الجسم انتعاشاً ويجد المديني في القرى النائية احتفالات فنية بهيجة، تذكّرهم بمربع الطفولة، وتفجر في الأعماق الحنين إلى الجذور وإلى الأسفار الليلية الممتعة حيث يكون فن أحواش تاج كل الاحتفالات التي يتبوأ فيها الشعر والشعراء والموسيقى والتعبير الجسدي، أسمى الرتب.

إن الفنون الأمازيغية العريقة من بين أجمل ما يجعل النازح عن موطنها يزيد
تعلقا بقلاعها، فالفن الأصيل، والجو الصحي والإيمان الصوفي العملي وحميمية
الحياة طاقات تشحن الروح والجسد بعد الكد والرتابة في المدينة.



السيد اندري أزولاي مستشار صاحب الجلالة، وعلى يساره الفنان احيا في رحلة إلى
الولايات المتحدة الأمريكية

وهناك عنصر حضاري ثقافي رفيع آخر يكتشف فيه الأمازيغي المديني الزائر
لبوادي أجداده عنصرا متطورا إلى أقصى الحدود في مجال تنظيم الحياة والتنمية
وتأصيل جدور الديمقراطية قبل عهد الحماية نفسها ! إنه عنصر "لجماعت" أي
جماعة من الرجال الأكفاء الثقة الذين ينظمون سير الحياة داخل القرية أو القبيلة،
بشفافية راقية وخبرة غميسة ونزاهة منصفة، فتكون بذلك الوسيلة البشرية التي
تتدارس كل مستجدات الحياة، وتتخذ القرارات اللازمة وتنفذها بدقة وشفافية،
تجعل الزائر المديني يجد في الوظائف الرفيعة "للجماعت" القروية نموذجا سابقا
بتطوره ورقيه ما يعرف في المدينة بـ "الجمعية".

قمنا بهذه الاستطاردات لنبين لغيرنا ونشعره قدر الإمكان بأن استقرار الشاعر احيا في الدار البيضاء وترشيحه لانتخابات عضوية الجماعة القروية "النيحية" في دائرة إغرم بنواحي تارودانت ليس استثناء، بل هو سياق انتخابي له ما يبرره عنده ذهنيًا، وعند غيره من الأمازيغيين البيضاءوين.

6. ترشح احيا للانتخابات الجماعية :

نعم شارك الشاعر احيا أول مرة في الترشح للفوز بعضوية الجماعة القروية المسماة : والقاضي، سنة 1976م. ورغم أنه لم يفز فيها، فإنه اكتسب خبرة عملية هدته إلى ضرورة الانتماء لحزب من الأحزاب السياسية والمشاركة بلونها الحزبي في الانتخابات المقبلة. لذلك اتصل بالزعيم محجوبي أحرسان، وانخرط في حزبه "الحركة الشعبية" وتسلم بطاقة العضوية المؤرخة بيوم فاتح يونيو سنة 1980م، موقعة بتوقيع يد رئيس الحزب نفسه محجوبي أحرسان وتوقيعه وسط الطابع الأحمر بين توقيعي بوقدير احيا.



التوقيع الخطي للسيد أحرسان يتوسط أسفل البطاقة فوق يمين الطابع الأحمر

رغم ذلك، فإن إقامة احيا في الدار البيضاء جعلته لم يرتشف حلاوة الانتماء الحزبي
إزاء منافسة الأحزاب الكبرى في المدينة. مما جعله يسلك المسلك المألوف : الانطلاق
السياسي من الدار البيضاء للوصول إلى أهداف سياسية في سوس متخذاً الفن وسيلة
يتمطئها لتحقيق الغاية ولا تناقض. وعندئذ سيتجلى بوضوح كيف يندمج الفنان في
السياسة وخاصة حين سيجد نفسه وجهاً لوجه في منافسة سياسية مع شاعر آخر
انطلق بدوره من الدار البيضاء معتمداً على رصيده الفني لخوض غمار الانتخابات
في الدائرة ذاتها، بل من قرية تجاور قرية الشاعر احيا. إننا نتحدث عن الشاعر محمد
مستاوي. وكلنا يعرف حساسية تلك المنافسة السياسية التي نسجل هنا فناً أن
المستفيد الأكبر في مدينة الدار البيضاء من الصراع بين احيا ومستاوي هو الأدب
الأمازيغي والمستفيد الأكبر منهما في البادية هي السياسة. ألم يكن تنافس شاعرين
أمازيغيين كبيرين مقيمين معا في الدار البيضاء مصدر حيوية سياسية ميزت تلك
الناحية عن غيرها من بعض الجهات النائية عن المدن ؟



احيا يصفاح رئيس حزب الحركة الشعبية السيد محجوبي أحرسان

لنؤكد الأمر، لا بد من الإشارة في ترجمة حياة الشاعر احيا أزدو إلى أنه منذ أن جدد انتماءه لحزب الحركة الشعبية واضب على استقطاب المنخرطين الجدد لحزبه، من بين مهاجري قبيلة "إدااوزدوت" وغيرها من القبائل التي تنضوي كلها في دائرة اغرم بإقليم تارودانت.



الحاج لحسن صالبح، رئيس جمعية إيدا اونضيف للتنمية، يقدم شهادة تقدير للفنان احيا يوم زيارة القافلة الطبية - ايدا اونضيف - مقر جماعة إيمي ن تايرت - دائرة إغرم. إقليم تارودانت

7. فوزه بالرئاسة :

خلال ذلك، وفي سنة 2003، اهتدى الفنان السياسي احيا إلى المشاركة في الانتخابات الجماعية محافظا على وحدة نواة الحركة الشعبية التي عززها في الدائرة الانتخابية، رغم انشقاق الحزب الأصلي في العاصمة الرباط. فشارك بقوة تلك النواة الحزبية في الانتخابات الجماعية سنة 2003 بلون حزب ينتمي إلى الوفاق الذي يقابل أحزاب الكتلة التي يدخل في إطارها الشاعر المنافس محمد مستاوي رئيس الجماعة، قبل تلك الانتخابات. هكذا، تقدم احيا بنواة "حزب الحركة" بلون "الحزب الوطني الديمقراطي".



الدكتور ماء العينين خليهنا عامل تارودانت، محمد ساجد برلماني
سوسي عمدة الدار البيضاء، ثم الحاج أحمد أسطايب رجل الأعمال
الشهير في البيضاء، احيا بوقدير

بذلك حقق الفنان احيا حلمه السياسي بفوزه بعضوية المجلس القروي
”النيحيت“ ثم انتهى الأمر بتوليته رئاسة المجلس فجمع بذلك بين الرئاستين، رئاسة
فن أحواش في الدار البيضاء، ورئاسة جماعة ”النيحيت“ في سوس.



عامل إقليم تارودانت، عبد الفتاح لبجيوي يقدم احيا رئيس الجماعة إلى
صاحب الجلالة الملك محمد السادس

الفصل الثالث : الرحلات عبر القارات

المبحث الأول : سبب الرحلات، وتواريخ الجولات

1. سبب الرحلات :

إلى أواسط سنة 1987 م، كانت العروض الفنية الأمازيغية لمجموعة احيا أزدو، نادرا ما يتجاوز ازدهارها أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى غيرها من مدن المغرب وبواديها.

وانطلاقا من كوننا يومئذ عضوا في المجلس الوطني للثقافة، أيام وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية الحاج محمد باحيني - رحمه الله - قمنا في إطارها باقتراح مجموعة من المبدعين الأمازيغيين قصد العناية بفنهم وإشراك مجموعاتهم في الأعمال الفنية والثقافية التي تنظمها المؤسسات المغربية في الداخل والخارج.

تفعيلا لذلك الاقتراح في زمن وزارة السيد محمد بن عيسى، دعونا الفنان احيا ليشارك بمجموعته الفنية في العروض الأمازيغية التي تم تكليفنا بإعدادها للمشاركة في فقرات حفل دولي كبير، بعث إليه المغفور له الملك الحسن الثاني ابنته للا مريم للإشراف عليه شخصيا، أواسط يونيو 1987 م.



الفنان محمد فويتح - رحمه الله -، عمر أمير، عبد الوهاب الدكالي، بلعيد العكاف، يستمعون إلى إعجاب وزير الثقافة محمد بن عيسى بمجموعة الفنان احيا التي قدمنا أمامه عروضها الفنية

أجل هناك في باريز لاحظنا أن اللوحات الفنية التي قدمها الفنان احيا ومجموعته كانت من بين أجود العروض التي نالت إعجاب شخصيات عالمية مرموقة، حضرت الحفل إكراما لأميرة مغربية زادها الارتياح للفنون المغربية تألقا.

بعد العودة مباشرة من باريز، جدد السيد وزير الشؤون الثقافية محمد بن عيسى تكليفنا برئاسة وفد فني خارج الوطن، تشجعنا من جديد لدعوة مجموعات أمازيغية أخرى، وضمنها فرقة احيا، للمشاركة في أيام ثقافية مغربية بمدينة ميونيخ الألمانية،

حيث تأكدنا عن كثب من أن الفنان احيا الذي نعرفه كثيرا كشاعر مبدع وموسيقي إيقاعي ممتاز، تأكدنا من أنه يملك بالإضافة إلى مهاراته الفنية، مؤهلات أخرى : تنظيمية، وتواصلية، يستطيع بها ملء الفراغ الذي خلفه حل الفرقة الوطنية للفنون الشعبية التي كانت تابعة لوزارة الشؤون الثقافية. والتي استدعاني السيد الوزير لبعثها من جديد، فاعتذرت بقولي : «إن عمر امرير لا يمكنه أن يعيد بعث ما أمر ملك البلاد نفسه بحله، إلا إذا كلفني جلالته شخصا بإحياءها».

وبعدها تابعت بحثي لنيل دكتوراه الدولة، مطمئنا بأن الفنان احيا قادر على الاستمرار وحده.

هكذا انطلق الشاعر الأمازيغي احيا أزودو من مدينة الدار البيضاء في اتجاه القارات الخمس حيث قدم العروض الفنية الأمازيغية في كبريات المدن والعواصم العالمية.

إذا كانت جميع الدول التي تجول فيها الفنان احيا ما بين 1987 إلى نهاية سنة 1989 محصورة في قارتي أوروبا، وآسيا، فإن الجديد الذي يميز سنة 1990 وما بعدها إلى سنة 1997 هو وصوله إلى مدن القارتين : أميركا، وأفريقيا.

بالإضافة إلى ذلك، سنسجل أن الجديد البارز في هذه المرحلة هو اتساع إشعاع إحدى جولاته الفرنسية في أوروبا إلى غيرها حيث تلتقط برامج قناة TF1 التي صورت برنامجا خاصا بالفنان احيا ومجموعته الفنية.

ثم سيقدم في هذه الفترة نفسها عروضاً فنية أمازيغية خاصة بالأمير كريم آغاخان، الذي نعرف أنها عروض حضرها نخبة من رجال الفن والفكر والمال والأعمال والسياسة تواكب حضورهم من بقاع العالم مختلف وسائل الإعلام والاتصال.

في هذه الفترة سيقدّم الفنان احيا لوحات بديعة من فن أحواش في عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية واشنطن، وليس ذلك هو الجديد، بل كون الحفل الفني كان تحت الرئاسة الشرفية للرئيس بيل كلينتون، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية يومئذ، وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني رحمه الله.



السيد محمد بنعيسى، سفير المغرب في واشنطن يرحب بصديقه احيا

إذا كان إشعاع العقد الثامن من القرن العشرين، مقتصرًا على دول من قارتي أوروبا وآسيا، وإذا كان الإشعاع في العقد التاسع من القرن ذاته قد شمل القارات الخمس كلها بوصول الشاعر ومجموعته الأمازيغية إلى «سيدني».

إذا كان الأمر كذلك، فإننا سنلاحظ أن إشعاع أوائل القرن الواحد والعشرين هذا سيعزز تأثيره، في أوروبا ليصل إلى دول لم يتردد عليها قبل مثل البرتغال.

كما سنلاحظ أن الشاعر سيكثر التردد في هذه المرحلة على دول عربية مشرقًا ومغربًا، مثل الإمارات العربية المتحدة، ومصر، وتونس، والبحرين، وسوريا.

بالإضافة إلى ذلك، سيصل الفن الأمازيغي إلى دول أفريقية لم يسبق أن زارها احيا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين الماضي، ونعني دولتي السنغال والكابون.

ولكي نستوعب الموضوع جيدًا سنقوم بمجرد جل رحلاته مع الترتيب الزمني لأسفاره رفقة مجموعته الفنية.

2. تواريخ الجولات :

منذ أن انطلقت الرحلات الفنية للشاعر احيا سنة 1987 وهي مستمرة سنة بعد أخرى طوال العشرين سنة إلى الآن. وهنا نقدم جردا لجلها، مرتبا ترتيبا تاريخيا انطلاقا من الوثائق التي اعتمدنا عليها وهذا يعني أننا لم نحط بجميع الرحلات التي تتجاوز مائة وعشرين رحلة.

• سنة 1987 :

أ. فرنسا : (باريز) بداية انطلاقة اندماج الرايس احيا في الفضاء الثقافي الدولي بتقديم عروض فنية أطرها مؤلف هذا الكتاب، باعتباره ضمن الوفد المرافق للأميرة للامريم في التظاهرة الثقافية والفنية التي أشرفت عليها يوم 13 يونيو 1987 في باريس.

ب. ألمانيا : (ميونيخ)، تقديم عروض فنية أشرفت عليها شخصا

ت. العراق : في مهرجان بابل الدولي أواخر شتبر.

ث. الدنمارك : (كوبنهاغن)

• سنة 1988 :

أ. الصين الشعبية : الأيام الثقافية المغربية بالصين الشعبية ما بين 3 و 20 يونيو.

ج. سلطنة عمان : الأسبوع الثقافي المغربي .



احياء وأفراد مجموعته في صور الصين العظيم

• سنة 1989 :

أ. العراق : مهرجان بابل الدولي الثالث، ما بين 24 وفاتح أكتوبر.

ب. فرنسا : (بوردو)، توأمة بوردو والدار البيضاء، ما بين 15 و18 نوفمبر.

• سنة 1990 :

أ. ألمانيا : (برلين)، المغرب في الأسبوع الأخضر 24 يناير.

ب. النمسا : (كلاجينفورت) الأيام المغربية في النمسا، ما بين 19 و28

يونيو.

ت. إسبانيا : الملتقى الإسباني المغربي السابع للثقافة، ما بين 4 و7 أكتوبر

ث. فرنسا : (تولوز) حفلات فنية، ما بين 9 و12 نوفمبر.

ج. السويد : (ستوكهولم) عروض فنية، ما بين 4 و7 ماي.

ح. الدنمارك : (كوبنهاغن) عروض فنية، ما بين 4 و11 ماي.

- خ. سويسرا : (جنيف) عروض فنية، ما بين 29 و 30 نونبر.
د. إنجلترا : (لندن) عروض فنية، ما بين 7 و 8 فبراير.
ذ. كندا : (دروموندفيل) المهرجان العالمي للفنون الشعبية دورة 1990.
ز. الجزائر : مهرجان الطبخ المغربي، تقديم عروض فنية موازية...
• سنة 1991 :

- أ. فرنسا : عروض فنية ما بين 13 و 25 يناير
ب. ألمانيا : المهرجان الموسيقي للبركههيم Bergheim، ما بين 7 و 23 يونيو.
ت. ألمانيا : (بون) مهرجان الموسيقى، ما بين 7 و 23 يونيو
ث. إنجلترا : بيلينكهام، مهرجان الفولكلور، ما بين 10 و 17 غشت.
ج. سويسرا : (فريبورك)، المهرجان الدولي، ما بين 02 و 15 شتنبر.
• سنة 1992 :

- أ. بلجيكا : الأيام الثقافية المغربية بلجيكا، ما بين 5 و 15 فبراير.
• سنة 1993 :

- أ. فرنسا : (ليموج) عروض فنية، ما بين 5 و 8 نوفمبر.
• سنة 1994 :

- أ. الولايات المتحدة الأمريكية : (أورلاندو) الأيام الثقافية المغربية، ما بين 14

و 30 يونيو.



وزير الشبيبة والرياضة ادريس المدغري مع احيا في الطائرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية
لحضور الاحتفال بالمنتخب المغربي لكرة القدم في كأس العام

ب. الاتحاد السوفياتي : (جورجيا) مهرجان الصيف، ما بين 28 يوليوز و 8 غشت.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : (فرجينيا) من 13 إلى 17 شتنبر، كما تؤكد هذه

الوثيقة الصادرة عن مدير الكتابة الخاصة لصاحب الجلالة الحسن الثاني رحمه الله.

ROYAUME DU MAROC
PALAIS ROYAL
Ministère de l'Intérieur
Direction des Affaires Politiques
N. 44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100/101/102/103/104/105/106/107/108/109/110/111/112/113/114/115/116/117/118/119/120/121/122/123/124/125/126/127/128/129/130/131/132/133/134/135/136/137/138/139/140/141/142/143/144/145/146/147/148/149/150/151/152/153/154/155/156/157/158/159/160/161/162/163/164/165/166/167/168/169/170/171/172/173/174/175/176/177/178/179/180/181/182/183/184/185/186/187/188/189/190/191/192/193/194/195/196/197/198/199/200/201/202/203/204/205/206/207/208/209/210/211/212/213/214/215/216/217/218/219/220/221/222/223/224/225/226/227/228/229/230/231/232/233/234/235/236/237/238/239/240/241/242/243/244/245/246/247/248/249/250/251/252/253/254/255/256/257/258/259/260/261/262/263/264/265/266/267/268/269/270/271/272/273/274/275/276/277/278/279/280/281/282/283/284/285/286/287/288/289/290/291/292/293/294/295/296/297/298/299/300/301/302/303/304/305/306/307/308/309/310/311/312/313/314/315/316/317/318/319/320/321/322/323/324/325/326/327/328/329/330/331/332/333/334/335/336/337/338/339/340/341/342/343/344/345/346/347/348/349/350/351/352/353/354/355/356/357/358/359/360/361/362/363/364/365/366/367/368/369/370/371/372/373/374/375/376/377/378/379/380/381/382/383/384/385/386/387/388/389/390/391/392/393/394/395/396/397/398/399/400/401/402/403/404/405/406/407/408/409/410/411/412/413/414/415/416/417/418/419/420/421/422/423/424/425/426/427/428/429/430/431/432/433/434/435/436/437/438/439/440/441/442/443/444/445/446/447/448/449/450/451/452/453/454/455/456/457/458/459/460/461/462/463/464/465/466/467/468/469/470/471/472/473/474/475/476/477/478/479/480/481/482/483/484/485/486/487/488/489/490/491/492/493/494/495/496/497/498/499/500/501/502/503/504/505/506/507/508/509/510/511/512/513/514/515/516/517/518/519/520/521/522/523/524/525/526/527/528/529/530/531/532/533/534/535/536/537/538/539/540/541/542/543/544/545/546/547/548/549/550/551/552/553/554/555/556/557/558/559/560/561/562/563/564/565/566/567/568/569/570/571/572/573/574/575/576/577/578/579/580/581/582/583/584/585/586/587/588/589/590/591/592/593/594/595/596/597/598/599/600/601/602/603/604/605/606/607/608/609/610/611/612/613/614/615/616/617/618/619/620/621/622/623/624/625/626/627/628/629/630/631/632/633/634/635/636/637/638/639/640/641/642/643/644/645/646/647/648/649/650/651/652/653/654/655/656/657/658/659/660/661/662/663/664/665/666/667/668/669/670/671/672/673/674/675/676/677/678/679/680/681/682/683/684/685/686/687/688/689/690/691/692/693/694/695/696/697/698/699/700/701/702/703/704/705/706/707/708/709/710/711/712/713/714/715/716/717/718/719/720/721/722/723/724/725/726/727/728/729/730/731/732/733/734/735/736/737/738/739/740/741/742/743/744/745/746/747/748/749/750/751/752/753/754/755/756/757/758/759/760/761/762/763/764/765/766/767/768/769/770/771/772/773/774/775/776/777/778/779/780/781/782/783/784/785/786/787/788/789/790/791/792/793/794/795/796/797/798/799/800/801/802/803/804/805/806/807/808/809/810/811/812/813/814/815/816/817/818/819/820/821/822/823/824/825/826/827/828/829/830/831/832/833/834/835/836/837/838/839/840/841/842/843/844/845/846/847/848/849/850/851/852/853/854/855/856/857/858/859/860/861/862/863/864/865/866/867/868/869/870/871/872/873/874/875/876/877/878/879/880/881/882/883/884/885/886/887/888/889/890/891/892/893/894/895/896/897/898/899/900/901/902/903/904/905/906/907/908/909/910/911/912/913/914/915/916/917/918/919/920/921/922/923/924/925/926/927/928/929/930/931/932/933/934/935/936/937/938/939/940/941/942/943/944/945/946/947/948/949/950/951/952/953/954/955/956/957/958/959/960/961/962/963/964/965/966/967/968/969/970/971/972/973/974/975/976/977/978/979/980/981/982/983/984/985/986/987/988/989/990/991/992/993/994/995/996/997/998/999/1000/1001/1002/1003/1004/1005/1006/1007/1008/1009/1010/1011/1012/1013/1014/1015/1016/1017/1018/1019/1020/1021/1022/1023/1024/1025/1026/1027/1028/1029/1030/1031/1032/1033/1034/1035/1036/1037/1038/1039/1040/1041/1042/1043/1044/1045/1046/1047/1048/1049/1050/1051/1052/1053/1054/1055/1056/1057/1058/1059/1060/1061/1062/1063/1064/1065/1066/1067/1068/1069/1070/1071/1072/1073/1074/1075/1076/1077/1078/1079/1080/1081/1082/1083/1084/1085/1086/1087/1088/1089/1090/1091/1092/1093/1094/1095/1096/1097/1098/1099/1100/1101/1102/1103/1104/1105/1106/1107/1108/1109/1110/1111/1112/1113/1114/1115/1116/1117/1118/1119/1120/1121/1122/1123/1124/1125/1126/1127/1128/1129/1130/1131/1132/1133/1134/1135/1136/1137/1138/1139/1140/1141/1142/1143/1144/1145/1146/1147/1148/1149/1150/1151/1152/1153/1154/1155/1156/1157/1158/1159/1160/1161/1162/1163/1164/1165/1166/1167/1168/1169/1170/1171/1172/1173/1174/1175/1176/1177/1178/1179/1180/1181/1182/1183/1184/1185/1186/1187/1188/1189/1190/1191/1192/1193/1194/1195/1196/1197/1198/1199/1200/1201/1202/1203/1204/1205/1206/1207/1208/1209/1210/1211/1212/1213/1214/1215/1216/1217/1218/1219/1220/1221/1222/1223/1224/1225/1226/1227/1228/1229/1230/1231/1232/1233/1234/1235/1236/1237/1238/1239/1240/1241/1242/1243/1244/1245/1246/1247/1248/1249/1250/1251/1252/1253/1254/1255/1256/1257/1258/1259/1260/1261/1262/1263/1264/1265/1266/1267/1268/1269/1270/1271/1272/1273/1274/1275/1276/1277/1278/1279/1280/1281/1282/1283/1284/1285/1286/1287/1288/1289/1290/1291/1292/1293/1294/1295/1296/1297/1298/1299/1300/1301/1302/1303/1304/1305/1306/1307/1308/1309/1310/1311/1312/1313/1314/1315/1316/1317/1318/1319/1320/1321/1322/1323/1324/1325/1326/1327/1328/1329/1330/1331/1332/1333/1334/1335/1336/1337/1338/1339/1340/1341/1342/1343/1344/1345/1346/1347/1348/1349/1350/1351/1352/1353/1354/1355/1356/1357/1358/1359/1360/1361/1362/1363/1364/1365/1366/1367/1368/1369/1370/1371/1372/1373/1374/1375/1376/1377/1378/1379/1380/1381/1382/1383/1384/1385/1386/1387/1388/1389/1390/1391/1392/1393/1394/1395/1396/1397/1398/1399/1400/1401/1402/1403/1404/1405/1406/1407/1408/1409/1410/1411/1412/1413/1414/1415/1416/1417/1418/1419/1420/1421/1422/1423/1424/1425/1426/1427/1428/1429/1430/1431/1432/1433/1434/1435/1436/1437/1438/1439/1440/1441/1442/1443/1444/1445/1446/1447/1448/1449/1450/1451/1452/1453/1454/1455/1456/1457/1458/1459/1460/1461/1462/1463/1464/1465/1466/1467/1468/1469/1470/1471/1472/1473/1474/1475/1476/1477/1478/1479/1480/1481/1482/1483/1484/1485/1486/1487/1488/1489/1490/1491/1492/1493/1494/1495/1496/1497/1498/1499/1500/1501/1502/1503/1504/1505/1506/1507/1508/1509/1510/1511/1512/1513/1514/1515/1516/1517/1518/1519/1520/1521/1522/1523/1524/1525/1526/1527/1528/1529/1530/1531/1532/1533/1534/1535/1536/1537/1538/1539/1540/1541/1542/1543/1544/1545/1546/1547/1548/1549/1550/1551/1552/1553/1554/1555/1556/1557/1558/1559/1560/1561/1562/1563/1564/1565/1566/1567/1568/1569/1570/1571/1572/1573/1574/1575/1576/1577/1578/1579/1580/1581/1582/1583/1584/1585/1586/1587/1588/1589/1590/1591/1592/1593/1594/1595/1596/1597/1598/1599/1600/1601/1602/1603/1604/1605/1606/1607/1608/1609/1610/1611/1612/1613/1614/1615/1616/1617/1618/1619/1620/1621/1622/1623/1624/1625/1626/1627/1628/1629/1630/1631/1632/1633/1634/1635/1636/1637/1638/1639/1640/1641/1642/1643/1644/1645/1646/1647/1648/1649/1650/1651/1652/1653/1654/1655/1656/1657/1658/1659/1660/1661/1662/1663/1664/1665/1666/1667/1668/1669/1670/1671/1672/1673/1674/1675/1676/1677/1678/1679/1680/1681/1682/1683/1684/1685/1686/1687/1688/1689/1690/1691/1692/1693/1694/1695/1696/1697/1698/1699/1700/1701/1702/1703/1704/1705/1706/1707/1708/1709/1710/1711/1712/1713/1714/1715/1716/1717/1718/1719/1720/1721/1722/1723/1724/1725/1726/1727/1728/1729/1730/1731/1732/1733/1734/1735/1736/1737/1738/1739/1740/1741/1742/1743/1744/1745/1746/1747/1748/1749/1750/1751/1752/1753/1754/1755/1756/1757/1758/1759/1760/1761/1762/1763/1764/1765/1766/1767/1768/1769/1770/1771/1772/1773/1774/1775/1776/1777/1778/1779/1780/1781/1782/1783/1784/1785/1786/1787/1788/1789/1790/1791/1792/1793/1794/1795/1796/1797/1798/1799/1800/1801/1802/1803/1804/1805/1806/1807/1808/1809/1810/1811/1812/1813/1814/1815/1816/1817/1818/1819/1820/1821/1822/1823/1824/1825/1826/1827/1828/1829/1830/1831/1832/1833/1834/1835/1836/1837/1838/1839/1840/1841/1842/1843/1844/1845/1846/1847/1848/1849/1850/1851/1852/1853/1854/1855/1856/1857/1858/1859/1860/1861/1862/1863/1864/1865/1866/1867/1868/1869/1870/1871/1872/1873/1874/1875/1876/1877/1878/1879/1880/1881/1882/1883/1884/1885/1886/1887/1888/1889/1890/1891/1892/1893/1894/1895/1896/1897/1898/1899/1900/1901/1902/1903/1904/1905/1906/1907/1908/1909/1910/1911/1912/1913/1914/1915/1916/1917/1918/1919/1920/1921/1922/1923/1924/1925/1926/1927/1928/1929/1930/1931/1932/1933/1934/1935/1936/1937/1938/1939/1940/1941/1942/1943/1944/1945/1946/1947/1948/1949/1950/1951/1952/1953/1954/1955/1956/1957/1958/1959/1960/1961/1962/1963/1964/1965/1966/1967/1968/1969/1970/1971/1972/1973/1974/1975/1976/1977/1978/1979/1980/1981/1982/1983/1984/1985/1986/1987/1988/1989/1990/1991/1992/1993/1994/1995/1996/1997/1998/1999/2000/2001/2002/2003/2004/2005/2006/2007/2008/2009/2010/2011/2012/2013/2014/2015/2016/2017/2018/2019/2020/2021/2022/2023/2024/2025/2026/2027/2028/2029/2030/2031/2032/2033/2034/2035/2036/2037/2038/2039/2040/2041/2042/2043/2044/2045/2046/2047/2048/2049/2050/2051/2052/2053/2054/2055/2056/2057/2058/2059/2060/2061/2062/2063/2064/2065/2066/2067/2068/2069/2070/2071/2072/2073/2074/2075/2076/2077/2078/2079/2080/2081/2082/2083/2084/2085/2086/2087/2088/2089/2090/2091/2092/2093/2094/2095/2096/2097/2098/2099/2100/2101/2102/2103/2104/2105/2106/2107/2108/2109/2110/2111/2112/2113/2114/2115/2116/2117/2118/2119/2120/2121/2122/2123/2124/2125/2126/2127/2128/2129/2130/2131/2132/2133/2134/2135/2136/2137/2138/2139/2140/2141/2142/2143/2144/2145/2146/2147/2148/2149/2150/2151/2152/2153/2154/2155/2156/2157/2158/2159/2160/2161/2162/2163/2164/2165/2166/2167/2168/2169/2170/2171/2172/2173/2174/2175/2176/2177/2178/2179/2180/2181/2182/2183/2184/2185/2186/2187/2188/2189/2190/2191/2192/2193/2194/2195/2196/2197/2198/2199/2200/2201/2202/2203/2204/2205/2206/2207/2208/2209/2210/2211/2212/2213/2214/2215/2216/2217/2218/2219/2220/2221/2222/2223/2224/2225/2226/2227/2228/2229/2230/2231/2232/2233/2234/2235/2236/2237/2238/2239/2240/2241/2242/2243/2244/2245/2246/2247/2248/2249/2250/2251/2252/2253/2254/2255/2256/2257/2258/2259/2260/2261/2262/2263/2264/2265/2266/2267/2268/2269/2270/2271/2272/2273/2274/2275/2276/2277/2278/2279/2280/2281/2282/2283/2284/2285/2286/2287/2288/2289/2290/2291/2292/2293/2294/2295/2296/2297/2298/2299/2300/2301/2302/2303/2304/2305/2306/2307/2308/2309/2310/2311/2312/2313/2314/2315/2316/2317/2318/2319/2320/2321/2322/2323/2324/2325/2326/2327/2328/2329/2330/2331/2332/2333/2334/2335/2336/2337/2338/2339/2340/2341/2342/2343/2344/2345/2346/2347/2348/2349/2350/2351/2352/2353/2354/2355/2356/2357/2358/2359/2360/2361/2362/2363/2364/2365/2366/2367/2368/2369/2370/2371/2372/2373/2374/2375/2376/2377/2378/2379/2380/2381/2382/2383/2384/2385/2386/2387/2388/2389/2390/2391/2392/2393/2394/2395/2396/2397/2398/2399/2400/2401/2402/2403/2404/2405/2406/2407/2408/2409/2410/2411/2412/2413/2414/2415/2416/2417/2418/2419/2420/2421/2422/2423/2424/2425/2426/2427/2428/2429/2430/2431/2432/2433/2434/2435/2436/2437/2438/2439/2440/2441/2442/2443/2444/2445/2446/2447/2448/2449/2450/2451/2452/2453/2454/2455/2456/2457/2458/2459/2460/2461/2462/2463/2464/2465/2466/2467/2468/2469/2470/2471/2472/2473/2474/2475/2476/2477/2478/2479/2480/2481/2482/2483/2484/2485/2486/2487/2488/2489/2490/2491/2492/2493/2494/2495/2496/2497/2498/2499/2500/2501/2502/2503/2504/2505/2506/2507/2508/2509/2510/2511/2512/2513/2514/2515/2516/2517/2518/2519/2520/2521/2522/2523/2524/2525/2526/2527/2528/2529/2530/2531/2532/2533/2534/2535/2536/2537/2538/2539/2540/2541/2542/2543/2544/2545/2546/2547/2548/2549/2550/2551/2552/2553/2554/2555/2556/2557/2558/2559/2560/2561/2562/2563/2564/2565/2566/2567/2568/2569/2570/2571/2572/2573/2574/2575/2576/2577/2578/2579/2580/2581/2582/2583/2584/2585/2586/2587/2588/2589/2590/2591/2592/2593/2594/2595/2596/2597/2598/2599/2600/2601/2602/2603/2604/2605/2606/2607/2608/2609/2610/2611/2612/2613/2614/2615/2616/2617/2618/2619/2620/2621/2622/2623/2624/2625/2626/2627/2628/2629/2630/2631/2632/2633/2634/263

• سنة 1995 :

- أ. قطر : (الدوحة) الأسبوع الثقافي السياحي، ما بين 25 و 31 مارس.
- ب. إسبانيا : الأسبوع المغربي، ما بين 31 مارس و 8 أبريل.
- ت. فرنسا : تصوير برنامج تلفزيوني خاص بالفنون المغربية في استوديو TF1، يوم 13 أبريل لحلقة من البرنامج الشهير Coucou c'est nous.
- ث. جنوب إفريقيا : ما بين 14 أبريل و 2 ماي.



سفير المغرب في جنوب إفريقيا ثم الدكتور عبد الكريم الخطيب
خلفهما الرايس احيا في حفل بجوهانسبورغ



سيدة من محيط الرئيس الأمريكي كيلنتون تعبر للفنان احيا عن الإعجاب بفنه الأمازيغي
والفن الأندلسي عند عبد الرحيم الصوري بحضور الفنانة فاطمة تيحيت مزين

• سنة 1996 :

أ. الإمارات العربية المتحدة : الأيام الثقافية المغربية في الإمارات، ما بين 13
و20 ماي.

ب. فرنسا : (ليون) عروض فنية، ما بين 14 و16 جوان.

ت. ألمانيا : (فرانكفورت) عروض فنية، ما بين 25 و27 أكتوبر.

ث. ألمانيا : (Leverkusen) عروض فنية، ما بين 25 و28 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (واشنطن). تحت الرئاسة الشرفية للرئيس

بيل كلينتون وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني، ما بين 6 و8 دجنبر.

• سنة 1997 :

أ. فرنسا : عروض فنية خاصة بالأمير كريم أغاخان، ما بين 28 و30 أكتوبر.

ب. إسبانيا : (ماربيا) مهرجان الحضارة الأندلسية، يوم 5 سبتمبر.

ت. إسبانيا : ليالي الأندلس، ما بين 11 و13 شتنبر.

• سنة 1997 :

ث. أستراليا : (سيدني وميلبورن) عروض فنية، ما بين 21 غشت إلى 1 شتنبر.

ج. الإمارات العربية المتحدة : المعرض المغربي الثاني، ما بين 15 و 30 أكتوبر.

• سنة 1998 :

أ. إسبانيا : (برشلونة) عروض فنية، ما بين 27 يوليوز و 02 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (أبوظبي) المعرض المغربي الإماراتي، ما بين 14 و 24 نونبر.

• سنة 1999 :

أ. فرنسا : (بيتز) زمن المغرب في فرنسا، ما بين 28 و 31 ماي.

ب. مصر : (القاهرة) الأيام الثقافية والسياحية المغربية، ما بين 3 و 7 يونيو.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : عروض فنية، ما بين 12 و 22 أبريل.

ث. الولايات المتحدة الأمريكية : (دالاس) مهرجان (Mo- Out of Africa : rocco 99)، ما بين 18 و 31 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (الاباما) مهرجان التعريف بثناء الثقافة المغربية، ما بين 15 و 22 أبريل.

• سنة 2000 :

أ. إسبانيا : معرض برشلونة، عروض فنية، ما بين 23 أبريل و فاتح ماي.

• سنة 2001 :

أ. البرتغال : لشبونة) تقديم عروض فنية، ما بين 17 و 21 يناير.

ب. ألمانيا : (برلين) تظاهرة خاصة بالبيئة : الأسبوع الأخضر، ما بين 18 و28 يناير.

ت. السنغال : (دكار) الأسبوع المغربي، ما بين 7 و11 ماي.

ث. الملتقى الدولي للثقافة، ما بين 21 يوليوز و05 غشت.

ج. البرتغال : تظاهرة "ألف ليلة وليلة مغربية في تايرا"، ما بين شتنبر وفاتح أكتوبر.

ح. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

• سنة 2002 :

أ. سويسرا : حفل تكريم المغرب، ما بين 15 و17 فبراير.

ب. الكابون : (ليروفييل) الأسبوع الثقافي المغربي، ما بين 14 و22 ماي.

ت. السنغال : (دكار) المعرض الدولي، ما بين 10 و22 دجنبر.

• سنة 2003 :

أ. كندا : (كيبك) الدورة 92 لمعرض كيبك، ما بين 9 و26 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

ت. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و18 شتنبر.



المكلف بالخطوط الجوية الخليجية، احيا، عادل إمام، مسؤولة من وزارة الثقافة المصرية

• سنة 2004 :

أ. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و 16 شتنبر.

ب. تونس : تونس العاصمة

ت. البحرين : المنامة

ث. سوريا : دمشق

هذا الجرد ليس شاملا بل هو نموذج يؤكد كيف أوصل الشاعر احيا الفنون
الأمازيغية إلى كل القارات.

المبحث الثاني : الإشعاع والتكريم

1. الإشعاع

عند البحث عن الوثائق التي تساعد على تصور أهم النتائج التي تحقّقها المجموعة
الفنية للرايس احيا، وجدنا أنفسنا إزاء عشرات الوثائق المختلفة، نوعا، وحجما،

وشكلا، ولغة، فهناك عشرات المجلات، والجرائد، والمقتطف من صفحاتها، وهناك رسائل التنويه الرسمية وشهادات وأوسمة وجوائز الاعتراف والتقدير، وحتى تذاكر ودعوات الدخول إلى القاعات. وكلها مما يؤكد أن نتائج العروض المقدمة تنال الإعجاب المنقطع النظير، وتعطي إشعاعا عالميا لمشاهديها مباشرة أو عبر القنوات التلفزيونية الدولية، ولقراء المجلات والجرائد التي كتبت شهادتها وانطباعاتها بلغات تنتشر صحافتها في القارات الخمس التي جال فيها الرئيس احيا بفنونه...



احيا في ضريح صلاح الدين الأيوبي، دمشق، سوريا

قمنا بإحصاء اللغات التي كتبت بها مختلف تلك الوثائق، فكان ترتيبها باعتبار الكثرة على الشكل التقريبي الآتي :

1. اللغة الإنجليزية
2. اللغة الإسبانية
3. اللغة الفرنسية

4. اللغة الألمانية
5. اللغة البرتغالية
6. اللغة العربية
7. اللغة الروسية
8. اللغة الدنماركية
9. اللغة الصينية
10. اللغة الفلامانية.

وهناك لغات أوروبا الشرقية على قلتها، تعكس مدى ذيوخ أخبار أصالة الفنون الأمازيغية التي تقدمها مجموعة احيا في مختلف بقاع الدنيا.

كان مهرجان بابل الدولي في العراق أول مهرجان عالمي حضره احيا رئيسا لفرقة أمازيغية قدمت عروض فن أحواش أمام الجماهير الحاشدة، وبحضور إعلامي واسع، وكانت جريدة "العراق" أول منبر إعلامي عكس نموذجاً من إشعاع فن أحواش إذ كتبت ما يفيد أن الفرقة المغربية "أعادت مجد غرناطة على إيقاع خيول الأطلس" وهو يقصد فرقة احيا التي قال عنها بالنص "شارك المغرب في مهرجان بابل بفرق فلكلورية شعبية تتكون من ثلاثين فرداً، ويعد هذا المهرجان هو الثالث بعدما حقق كل من المهرجان الأول والثاني نجاحاً باهراً، وقدمت الفرق الفلكلورية المغربية لوحات رائعة تمثل أصالة الشعب المغربي، وقد صنف الجمهور بحرارة للعروض التي قدمت يوم الخميس الماضي.

المهرجان تحت إدارة الفنان منير بشير، وبمشاركة أكثر من ثلاثين فرقة فنية من جميع أنحاء العالم".

قبي مخرجان بابل الحواسي

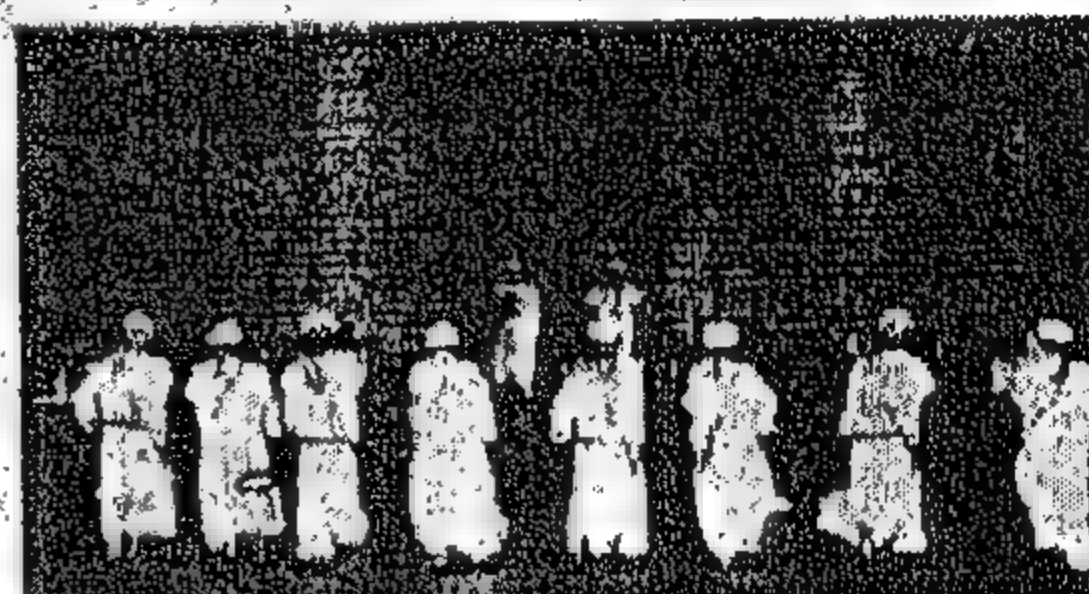
لقد أعلنت القوقاز الجمهور الذي
غلب فيه المشرق القبطي إلى سنوات
البراء الروسية وإيام التطريد الاتيني
من خلال المؤسسات . هذا التراث الذي
جعله عليه التطريد وبقيته الطائر المطرب
العربي (تونس والمغرب) هذا في

مجال الموسيقى ، والرقص الشعبي
صناعة أخرى مثل خبث وصناعة
(أميدوس) كل عذراوات الدفنى
والغرب والفرح في مجال الامايس جاءت
بعدها صناعة (الحرب) وفي صناعة
من الامايس الخلاصة (صنف فرنس
وصنف اسبان) يسلط فيها رقص
التجول باغاني الحرب والحب في
تلحن رائع وبهاج يصل الى الدرجة
التجسيد القصوى من خلال حركة
الرجل والانسداد وحركة اليشارف
بمعما جاءت صناعة (الحوش) وهي
من مراكش تفرس في الانحراج وفي
الانصاف الملاحية تصاحب الغناء
بغاني الرقصات التي تلهف اليها
الجمهور وتلك الزمن وجدها وسول
الحرب اعانت ليله مغربية تلامها
التيحت للجمهور متعادنها من قبل

المسألة الأولى: الرخصة



على ايقاع قبول الاطلس !



97

دولية شهدت بها المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة ولفتت
أنظار الجميع...“.

القنصل العام : حسين بناني - فرانكفورت
19 جوان 1991

KONIGREICH MAROKKO
Ministerium für Auswärtiges und Zusammenarbeit
Generalkonsulat
Wiesenhüttenplatz 26
6000 Frankfurt am Main 1
Fernsprecher: (069) 231737

الملك المغربية
وزارة الشؤون الخارجية والتعاون
القنصلية العامة بفرانكفورت

من القنصل العام للمملكة المغربية بفرانكفورت
الى السيد بسوقدير يحيى

Frankfurt/M., den 18. Juni 1991

سلام تام بوجود مولانا الامام
وبعد ، يشرفني ان اتقدم اليكم باسمي وباسم واداءات العمال
والتجار المغاربة وكافة افراد جاليتنا المقيمة بهذه المنطقة بجزيل الشكر وعظيم الات
على هذه العروض الفنية الشيقة التي اتحتسونا بها والتي جعلتنا نطلع على جزء من
تراثنا الفلكلوري الغني ، وتعاين ربيع الوطن خلال لحظات متعة عشناها مع تلك
المشاهد الاخاذة وتلك الرقصات والاهازيج والابحاث الهدية التي تعبر عن المكان
المرموقة التي يحتلها بلدنا العزيز في هذا الميدان بتراته الشعبي ذي شهرة دولية
شهدت بها كل المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة
ولفتت انظار الجميع .
ونعتمد هذه المناسبة لنقدم بشكرنا الجزيل كذلك لوزارة الثقافة
على هذه المبادرة الحسنة وعلى هذا الاهتمام والرعاية التي خصتها بالجالية المغربية
المقيمة بهذه الديار ونتمنى ان تتكرر مثل هذه ازيارات وتعود فرص اللقاء مرات اخرى
كما نشكر كل من ساهم في انجاح هذه الظاهرة الثقافية سواء بالسهر على التنظيم
او بالحضور .

والسلام
القنصل العام
حسين بناني

رسالة السيد القنصل العام - حسين بناني - فرانكفورت

2. التكريم :

استطاع الفنان الشاعر احيا أزردو أن يحقق بإشعاع الفنون الأمازيغية التي
يشارك بها في دول القارات إنجازا مهما أكدته شهادات مكتوبة وأوسمة وجوائز

حصل عليها وهي جديرة بالإشارة إلى أهميتها، ليس بالنسبة للفنان احيا شخصيا، ولا للفنون الأمازيغية بالذات، ولكن أهميتها تصوير شاملة للمغرب الذي يرتفع عالمه عاليا وباعتزاز في المحافل العالمية، وفيما يلي ذكر بعض ما استحقه الشاعر احيا من تكريم بشهادات التقدير والأوسمة والجوائز الشرفية :



في مهرجان دولي بفرنسا

أ. شهادات تقديرية :

حصل الشاعر احيا، ومجموعته الفنية، في المحافل الفنية والثقافية الدولية على شهادات تقدير نذكر منها على سبيل المثال :

1. شهادة تقدير من مسؤول في الاتحاد السوفياتي - سابقا.
2. شهادة تقدير وتنويه من رئيس المهرجان الدولي للفلكلور : درومونفيل بكندا 6 يوليوز 1990.
3. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي للفلكلور والصدقة في مونتينيكا بفرنسا يوم 15 غشت 1993.

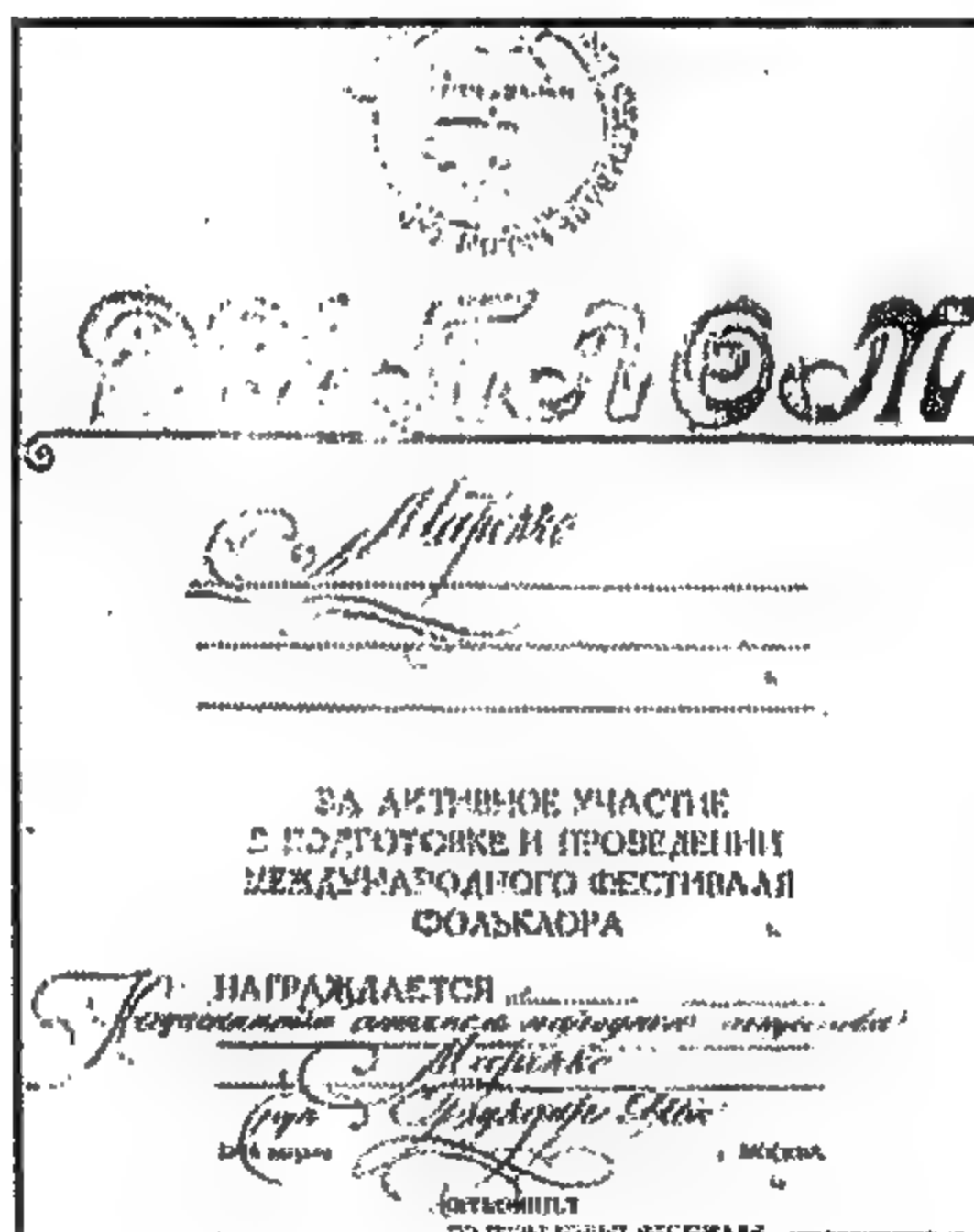
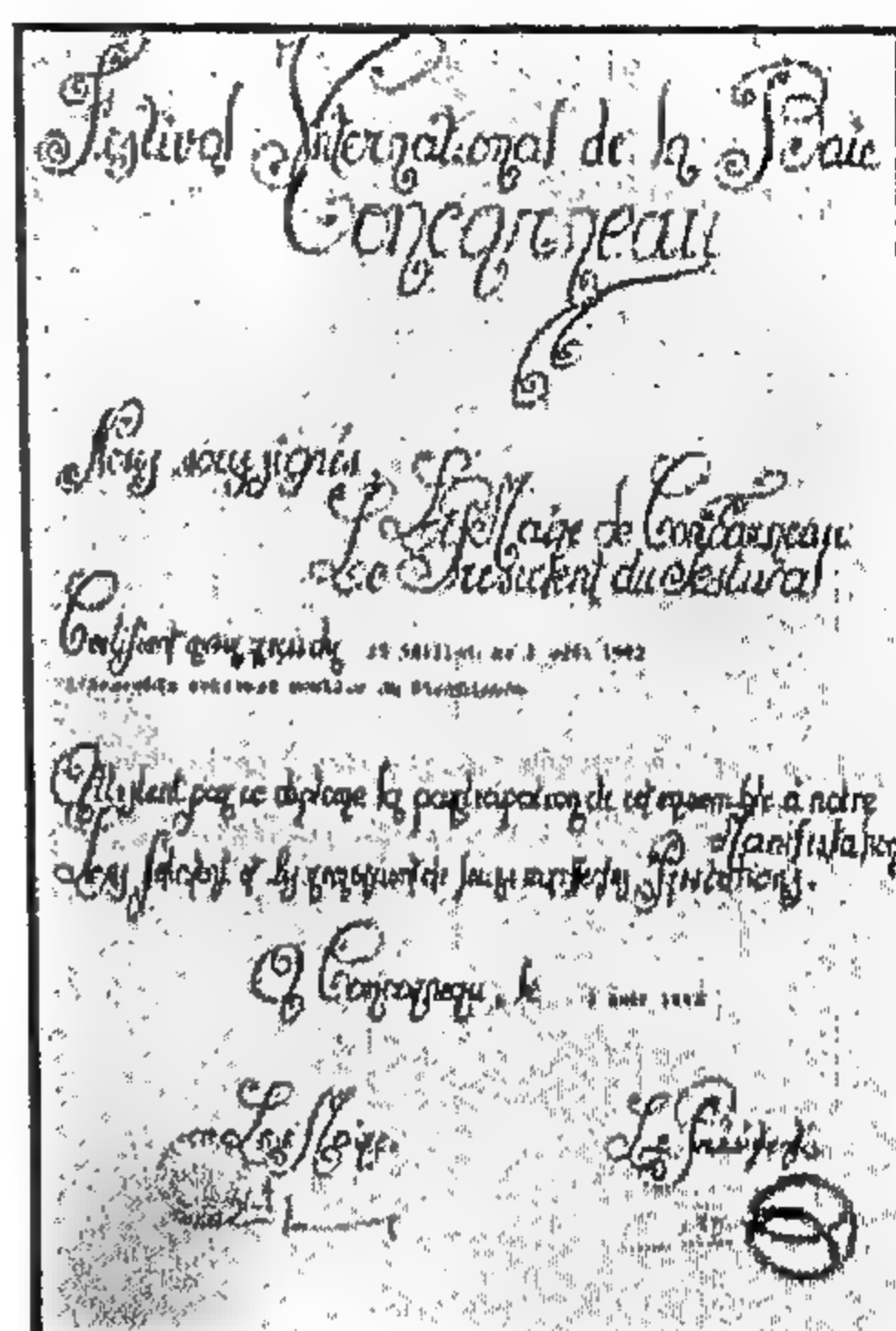
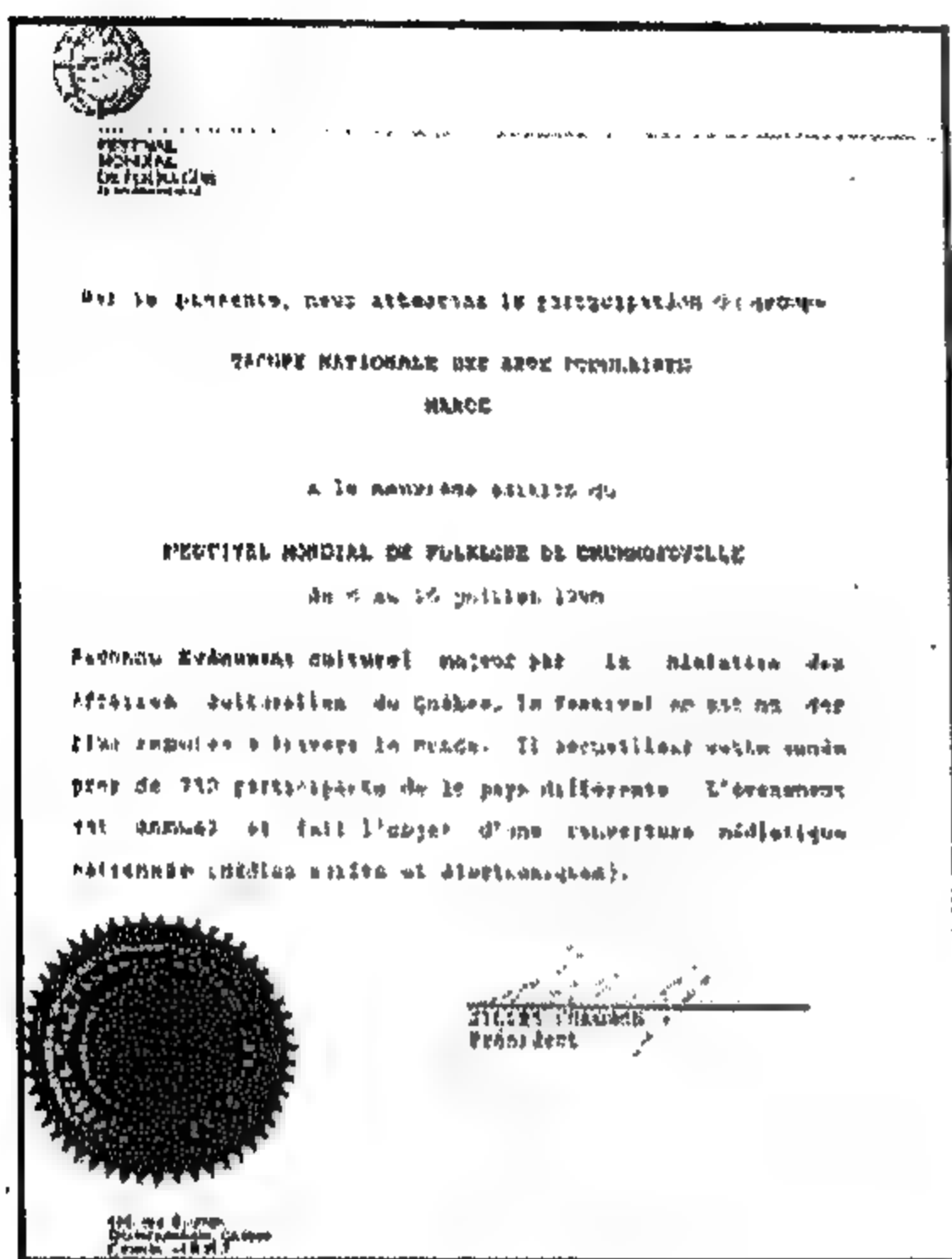
4. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي مونتوار - فرنسا - يوم 15 غشت

1993.

5. شهادة تقدير من عميد كونكارنو ومدير مهرجانها - 2 غشت 1996.

6. شهادة تقدير من ميريديان - دمشق - 1 مارس 2002.

7. شهادة المعرض الدولي لكيبك سنة 2003.



ب. أوسمة شرفية

1. أوسمة فرنسية كثيرة نذكر منها :

أ. وسام مونتوار

ب. وسام كونكارنو

ت. وسام سان موريس

2. وسام صيني

3. وسام روسي

4. وسام نمساوي



احيا والجائزة التذكارية - كيبيك - كندا

ت. جوائز تذكارية

1. صحن المنتخب الجزائري

2. مكرو فون إذاعة دبي (إي. إم) الإمارات العربية المتحدة

3. درع كونكارنو - فرنسا

4. ناقوس - سويسري



احيا في برنامج إذاعي - كندا

1. عمر أمير، حفلات الحب والزواج في الأطلس الكبير- الغربي، مجلة التراث الشعبي، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون في الجمهورية العراقية، العدد الثاني عشر، السنة الثامنة، 1977، دار الحرية للطباعة بغداد.
2. Roving Olsen, M., Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicologie, 2.2 vo, Université Paris X, 1984.
3. أمير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثيرها بالإسلام، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة مكتبة دار السلام - الرباط. ص. 91.
4. نفسه، ص. 92.
5. نفسه، ص. 92.
6. نفسه، ص. 94.
7. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تمازيغت : مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، الدار البيضاء، 17 و 18 ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعاريف الجديدة، الرباط.
8. Berque, J., Vérité et poésie sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, 1953, Alger.
9. ايسوس، مصطلح شعري يقصدون به المقطع الشعري الذي يختتم به شاعر حوارا سابقا، وغالبا ما يكون موضوعه مغايرا للموضوع المطروح للنقاش بين الشعراء.
10. عادة تربوية خاصة بالحوارات والنقاشات بين الفتيان والفتيات في الحقول.. في عفة، واحترام..
11. حفل سنوي، اعتادت كل القرى إقامته وفق عادات خاصة تبدأ بالاستعداد المادي بجمع هبات خاصة، ثم شراء الذبائح التي ستحر يوم إقامته، ويكرم فيه السكان طلبة مدرستهم العتيقة، وعلمائها، ويقام حفل أحواش ليلا...
12. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تمازيغت.
13. Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.
14. Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.

الباب الثاني :
شعر احيا : المصادر والقضايا -

الفصل الأول : المصادر الشعرية

مصادر شعر احيا تعكس بوضوح مدى انتشار شعره زمانا ومكانا. ويصعب الإحاطة بكل إبداعه منذ بداياته الأولى. وفي الوقت نفسه نعتبر مصادر شعر احيا نموذجا يعكس بجلاء واقع مصادر شعر غيره من المبدعين الأمازيغيين، فنجد الذاكرة، وأنواع التسجيلات بالإضافة إلى الكتابة...

المبحث الأول : الذاكرة

1. ذاكرة الشاعر :

”الذاكرة“ هي المصدر الأساس في مشروع جمع شعر احيا باعتبارها مصدر عدد من المقومات المهمة في مجالات دراسة الإبداع الأمازيغي عامة، ودراسة الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء خاصة. بالإضافة إلى دراسة الشاعر نفسه، فنجد مثلا :

أ. ما يحفظه الشاعر لغيره من الشعراء القدماء والمعاصرين وما يستحضره من أنواع الأنماط الشعرية المجهولة القائل، والعصر والمناسبة.

ب. ما يحفظه من شعره الذي لم يدونه، ولم يسجله في أي نوع من الأشرطة.

ت. ما يحفظه من شعر غيره في المحاورات الشعرية التي حاوره خلالها مجايلوه، رجالا ونساء، ممن لم يسبق لهم أن سجلوا تلك المحاورات في أية وسيلة من الوسائل.

ث. شروح الشاعر احيا أزدو للأشعار الرمزية التي قد يستعصى فهمها مع مرور الزمن.

ج. الاستفادة من قوة ذاكرة الرجل في دراسة الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية والإيقاعات الراقصة. ومختلف المصطلحات الفنية التي صارت تعاني من أشكال الخلط والغموض والاندثار.

ح. معرفته بدوافع وظروف إبداع الكثير من الأشعار التي تبقى منها الآلاف ناقصة المعنى، دون معرفة أسباب قولها، ولا الهدف الأصلي المقصود من إبداعها.

2. ذاكرة الجمهور :

ذاكرة الجمهور تدخل ضمنها ذاكرة الشعراء وفي صدارتهم الشاعر لحسن أجماع نموذجاً لغيره من الشعراء من خاصة الجمهور، أما عامته فذاكرته رجالا ونساء من المصادر التي يمكن أن نجتمع من محفوظها آلاف الأبيات الشعرية، وعشرات المحاورات التي يتم تذكر مقاطع حوارية بين الشاعر وغيره من الشعراء والشواعر، منذ بداياته الإبداعية الأولى في الستينيات من القرن العشرين إلى يومنا هذا. وكذلك فهم الرموز وتعدد الأوزان والألحان، والإيقاعات الموسيقية والمصطلحات الدالة عليها، علاوة على الوصول إلى أسباب وملابسات إبداع النصوص.

إننا في مجال ذاكرة الجمهور إزاء مصدر جماعي تمثل فيه ذاكرة الشاعر نموذجا محفزا في حاجة إلى إغنائه بغيره من حفاظ عشاق شعره، وشعر محاوريه. مما يفرض الإسراع بالاستفادة من محفوظ الجمهور جمعا وتدوينا، وشرحا، وتعليقا، وتأويلا... وبتعبير أدق، أن نوثق النصوص، ونضبطها قبل موت البارعين والبارعات في استحضار جزئيات روائع الشعر الحوارية، ونحن أشد إيمانا بأن موت كل أمازيغي أو أمازيغية هو في مجال الثقافة الأمازيغية موت كنوز أشعار بديعه، وضياح فوائد تاريخية فريدة، وزوال عالم زاخر بالتأويلات الذكية العجيبة.

المبحث الثاني : التسجيلات صوتا وصورة

1. التسجيلات صوتا :

أ. تسجيلات الحاج لبنوج :

الحاج أحمد لبنوج، التحق بمدينة الدار البيضاء طفلا صغيرا سنة 1949م، آتيا إليها مع والديه من قرية "إيمي اوناريم" بقبيلة "ايدااونيضيف" من سوس المجاورة لقبيلة "ايدااوردوت" التي ينتمي إليها شاعرنا احيا، وكلتا القبيلتين تبعدان عن الدار البيضاء بحوالي 600 كلم في أعماق الأطلس الصغير.

الدراسة العصرية لأحمد لبنوج في مدينة الدار البيضاء أهلته سنة 1963 لتوظيفه فيها بمندوبية وزارة التشغيل والشؤون الاجتماعية التي يوجد مقرها في "عين برجه" وكان بذلك من السوسيين الذين أضافوا إلى تعاطي حرفة التجارة الانخراط في الوظائف الإدارية الخاضعة لسلم الأجور، وانتظار الأجرة في آخر الشهر، والترقية، والدرجات، والسلام، والتقاعد.

في السنوات التي صار لبنوج يقوم خلالها بمهام مهنية خارج الوطن، حدث ما يبرر العناية به في هذا الكتاب. ذلك أنه يوم سافر إلى ألمانيا الغربية - يومئذ - اشترى منها جهاز التسجيل الصوتي من نوع "كراندينك - Granding - الذي كان في تلك الفترة من أجود أنواع آلات التسجيل الصوتي. وكان امتلاكه حدثا عجبيا عند قبائل ألف سكانها سماع الراديو، فإذا بهم يفاجأون بالحاج لبنوج يحضر ما يلتقط أصواتهم، وأغانيهم، ورقصاتهم، وكل ما يسمع، يسجل كما هو، ويعاد الاستماع إلى تسجيلاته، مرارا وتكرارا.

نظرا لوعي الحاج أحمد لبنوج بأهمية توثيق روائع الشعر الأمازيغي، فإنه شديد الحرص على حضور الاحتفالات الفنية الخاصة بنوع أحواش، ويتابع جميع أشواط لوحاته، ليسجل العرض الفني بكل مقوماته المسموعة غناء، وتصفيقا، وترديدا، وركزا، وإيقاعا وما يتخلل ذلك من الحوارات الشعرية التي تتلاحق لساعات، مستقطبة بفرجتها كبار الشعراء الأمازيغيين.

بذلك التسجيل الحي الكامل يكون الحاج لبنوج قد فات غيره من الذين كانوا يركزون على تسجيل بعض المقاطع الموسيقية الحماسية لمجرد الذكرى.

بمرور الزمن، وبعد عقود أربعة صار الحاج يملك في مدينة الدار البيضاء خزانة صوتية تنفرد عن غيرها بما تضمه من تسجيلات فرائد الحوارات الشعرية بين مشاهير الشعراء الأمازيغيين يومئذ. وصارت تسجيلاته في يومنا هذا وستبقى بعده المصدر النفيس والوحيد لعدد من الابداعات التي تعود أوائلها إلى سنة 1966.

لم يقف الرجل عند ذلك النوع من الآلات والأشرطة، بل واكب الاستفادة من تطور تقنيات التسجيل، وأدواته، كما حرص على صيانة كل أنواع الأشرطة، ووضع معلومات - على قلتها - فهي ترشد إلى ما يحتويه الشريط من الشعراء، وهي في الآن نفسه مفتاح ذاكرة صاحبنا الذي نهيب بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كي يبادر بسرعة فوق استعجالية للعناية بصاحب هذه الخزانة ومحتوياتها والإسراع فورا بتدوين المعلومات

الشفوية من فم الحاج لبنوج فهو الكفاء اليوم لتسليط الأضواء الكاشفة على مكنون كنوز تسجيلات يملك صاحبها كثيرا من الأسرار التي لا يعرفها إلا هو.

لكي نستوعب الأهمية القصوى لذاكرة صاحب الخزانة نرى لزاما علينا أن نقدم إشارات إن لم تكن محيطية بالموضوع، فهي تحفز الجميع للتعرف على ركام فني في بطون أشرطة بدأت بنوع كراندينك، ليضاف إليها نوع كاسيط علاوة على أشرطة فيديو هكذا:

1. أشرطة "كراندينك"

تضم الخزانة الصوتية للحاج لبنوج 70 شريطا من نوع كراندينك Granding. معدل ثلاث ساعات لكل شريط. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 210 ساعة أي ما يغطي الفترة الزمنية الممتدة ما بين أول تسجيل أنجزه سنة 1966 إلى آخر ما سجله بتلك الآلة بعد أن تعذر التسجيل بها تقنيا، وحلول أشرطة كاسيط محلها مع أواخر السبعينيات.

2. أشرطة كاسيط

توجد في تلك الخزانة الصوتية حوالي 400 شريط كاسيط، بدأ تسجيل أولها سنة 1979م، وكان زمن بعضها ساعة ونصف الساعة، وبعضها الآخر بلغ زمنها ساعتين. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 800 ساعة إلى الألف.

3. أشرطة فيديو

بدأ الحاج لبنوج تسجيل أشرطة فيديو بالصوت والصورة في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، وقد بلغت الأشرطة 80 شريطا وكان معدل كل شريط هو ساعتين أي ما مجموعه 160 ساعة زمنية.

إذا جمعنا عدد الساعات المسجلة في الأشرطة المذكورة، فإننا نجدها لا تقل عن 1300 ساعة. وإذا افترضنا أن كل ساعة زمنية وما يتخللها من شعر يغنى بين لوحة رقص وأخرى، إذا افترضنا أن أقل ما يمكن أن يكون معدل الساعة الواحدة هو فوق المائة بيت شعري، فسنجد أنفسنا فيما يفوق المائة ألف بيت شعري على أقل تقدير إن لم تتجاوز المائتي ألف، بالإضافة إلى كثير من الإيقاعات الموسيقية العريقة...

رغم تلك الكثرة الكثيرة من الكم الشعري الهائل لعشرات كبار الشعراء الأمازيغ، رغم كل ذلك لا نجد بينها إلا قليلا من الشعر المسجل للشاعر احيا أزود الذي كان في بدايته.

أجل إننا لا ننظر للموضوع من زاوية القلة والندرة، بل من زاوية اعتبار الأهمية القصوى لمجرد تسجيل واحد في زمن متقدم من الحياة الإبداعية للشاعر. لأن ذلك التسجيل يمثل وثيقة صوتية سابقة في الزمن عن جيلنا، فنكون بذلك السبق إزاء وثيقة فريدة بكونها تعرفنا - سماعا حقيقيا - على نوع صوت الشاعر في إحدى المراحل المهمة من حياته، وكذلك التقنيات الفنية التي كان يستثمر إبداعها وتأثير قوتها في مناورات الحوارات الشعرية التي قد يعتمد فيها المحاور على مدى قوة الصوت.

لكي نبين أهمية ما نقول، لابد من الإشارة إلى أن حياة الشاعر احيا الإبداعية تنقسم إلى ثلاث مراحل كبرى الأولى بداياته، حيث كان صوته في غاية القوة وجمال الرنة وبراعة تطويع الأحلان المؤثرة.

وستأتي بعدها مرحلة ثانية، سيعتمد فيها على قوة الشاعرية وهي تلك التي وجد فيها نفسه منخرطا في بدايات العمل السياسي، لتأتي المرحلة الثالثة، حيث سيرز اعتماده على الاستفادة في فرض وجوده الفني على براعته في أداء الإيقاعات الموسيقية المتعددة، وتكوينه مجموعة فنية يجوب بها آفاق القارات الخمس.

بعد كل ما قد يراه غيرنا نوعا من الاستطرادات، فإننا نعلمنا عن وعي علمي إبراز أهمية تسجيلات خزانة لبنوج، ليس في مجال دراسة شاعر واحد، بل دراسة اتجاه موسيقي

شعري احتفالي هو امتداد لفن جماعي يعود إلى عدة قرون... ومناسبة العناية به أنه مصدر يوجد في الدار البيضاء المدينة التي هي محور مشروعنا.

بالإضافة إلى ذلك سنفاجئ الدارسين بحقيقة مرة، هي أننا لم نتمكن من سماع الشريط الذي يضم تسجيل صوت الشاعر احيا أزود وشعره. وتمرارة الباحثين نشعر حين نضطر في هذا الكتاب إلى التصريح بأننا في استحالة سماعنا ما يغني بحثنا من أشرطة خزانة الحاج البنوج دليل قوي على أن تلك الخزنة في حاجة قصوى إلى:

أ. صيانة مواد كل تلك الأشرطة الأصلية.

ب. استنساخها بالطرق المتطورة تقنيا لتسهيل الاستفادة منها.

ت. جرد ما فيها من الأشعار، وتدوينها كتابة.

ث. تنويع الأنواع الموسيقية.

ج. تأليف كتاب خاص ليس بحياة صاحب الخزنة وحسب، بل بملاحظاته وشروحه التي تغني كل التسجيلات، وبمعلوماته الدقيقة ومعرفته الغميسة بالمبدعين وإبداعهم في مدينة الدار البيضاء طوال النصف الثاني من القرن العشرين.

ح. صيانة الحقوق المادية والمعنوية لمسجل الأشرطة ومالكها الحاج أحمد البنوج.

إننا في تلك الخزنة، إزاء نموذج جيد للغاية لأمثالها عند غيره في الدار البيضاء وفي غيرها من المناطق المغربية وبمختلف الألسن مما قد يفضي بنا إلى جمع عديد من المصادر من الخزانات الخاصة ومن الخزانات العامة كالخزانة البلدية التي تضم كتباً مهمة بما تضمه بين دفاتها من الشعر الأمازيغي الذي نشر قبل استقلال المغرب. وكذلك شأن الخزنة السعودية في الدار البيضاء.



الحاج أحمد لبنوج

2. تسجيلات محمد مستاوي :

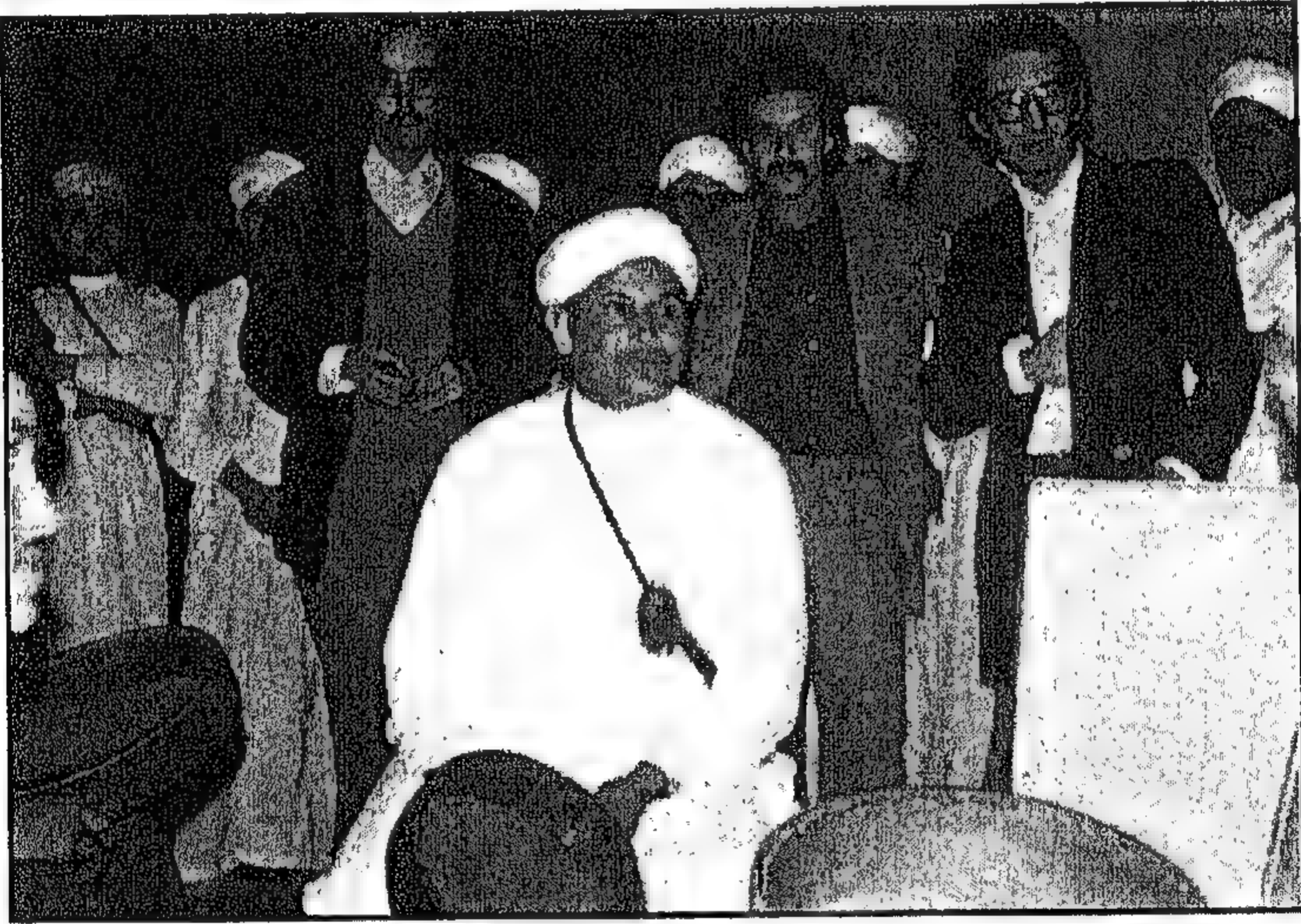
الشاعر الكاتب محمد مستاوي من المبدعين والمؤلفين الأمازيغيين الأكثر إبداعا ونشرا، وحضورا في الدار البيضاء منذ أن امتحن التعليم فيها سنة 1962 إلى أن بلغ الحصول على التقاعد، فزاد تفرغا ليزيد إشعاعا من تلك المدينة نفسها.

انتقال محمد مستاوي كانت مسبقة بزياراته الصيفية في طفولته الأولى، حيث يلزم والده الذي يتعاطى التجارة في الدار البيضاء، خلال الثلث الثاني من القرن العشرين. ويغتتم فرصة قدوم ابنه محمد ليدخله إلى المدرسة الحرة للتقوية قبل العودة إلى القرية مع بداية المواسم الدراسية في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين.

سنجد في مجال مصادر شعر الشاعر احيا أن خزانة الشاعر مستاوي في الدار البيضاء من نماذج الخزانات الخاصة التي تضم مئات أشرطة كاسيط، بعضها سجلته شركات التسجيل، ومئات غيرها مما سجله مستاوي نفسه ميدانيا وهو الذي لا يفارقه أربعة : آلة التسجيل الصوتي، وآلة التصوير الفوتغرافي، والقلم، والورق.

بديهي أن مستاوي يملك كنوزا فنية، قد لا يملكها إلا هو وضمنها الكثير من تسجيلات الشاعر احيا. وخاصة تلك المحاورات الأولى بينه وبين رفيقه الشاعر الشهير لحسن أجماع.

يكفي أن نستحضر هنا تلك المقالة التي نشر فيها مستاوي حوارا شعريا تم بين الشائ احيا وأجماع أيام اندلاع حرب الخليج وقد نشرتها جريدة "الاتحاد الاشتراكي" يومئذ. تركز تلك المقالة على نشر النص الأمازيغي للحوار مرفقا بالتعريب المساعد على فهم الإبداع الشعري الأصلي. وقد نشر من ذلك الحوار ما مجموعه 36 بيتا شعريا.



في مقدمة الصورة الرئيس عمر أوبلعيد، رئيس مجموعة أحواش تاليوين في الدار البيضاء، وخلفه عمر أمير، الحسين بويدو، محمد مستاوي

ت. تسجيلات مريم أولسن :

الأستاذة مريم أولسن Myriam R. Olsen - متخصصة في الموسيقى الأمازيغية العريقة أستاذة محاضرة بجامعة نانتر - باريس... وتشتغل مع مؤسسات ومعاهد علمية عالمية في صدراتها عضويتها في المركز الوطني للبحث العلمي بباريز C.N.R.S.

منذ أن قدمها لنا صديقنا فيليب سكايلر من جامعة ميريلاند الأمريكية وأستاذها في باريس لورتا جاكوب اشتغلنا سويا في الدراسات الميدانية سنة 1975. ومنذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا، واضبت مريم أولسن على متابعة أعمالها ودراساتها المعتمدة على التسجيل الصوتي الميداني لعديد من الفنون الموسيقية. ودراسة قضاياها، ونشر نتائج بحوثها.

كانت الإنطلاقة بدراساتها رقصة "تاسكيوين" من قبيلة "تاجلت" ثم دراسة حفلات الزواج في جبال الأطلس الكبير الغربي والأطلس الصغير مركزة على عادات طقوس، وأشعار حفلات الزواج من جهة. وسجلت بألة ناكرا؛ التركيب العام لفن "تاسكيوين" الذي يمتد زمن أداء كل لوحاته ما يقارب ثلاث ساعات زمنية...

كانت بداية الباحثة من جامعة كوبنهاك الدنماركية لتعميق بحوثها الجامعية، وإغناء تسجيلاتها الميدانية. وبعد ذلك التحقت بالجامعة في باريز، لتنتقل إلى مرحلة التركيز على المقارنة بين أنواع موسيقى الاحتفالات في الأطلس الكبير. وشببها في قبائل الأطلس الصغير، وانتهت تلك المرحلة بإنجازها دكتوراه السلك الثالث ببحث حول موسيقى وأغاني وعادات حفل الزفاف في الأطلس الكبير والصغير، وهي في انتظار النشر.

بالإضافة إلى ذلك، تعتبر مريم أولسن من الباحثين الأكثر حضورا، في الملتقيات العلمية، وتقديم نتائج دراساتها فيها. بمواضيع تخص الفنون الأمازيغية، وفي الندوات، والمهرجانات والموائد المستديرة داخل فرنسا وخارجها. بمداخلات لا تخرج فيها عن الإبداع الأمازيغي وقد نشرت بعض نتائج أنشطتها في كتاب خاص بالموسيقى الأمازيغية، معززا بأسطوانة C.D.

شاركت في التنسيق مع الأستاذ "لورتا جاكوب" في عدد مزدوج من المجلة المعروفة "L'homme" تحت عنوان "الموسيقى والأنثروبولوجيا"، حيث ساهمت بنشر دراسة عن الموسيقى الأمازيغية في علاقتها بالنباتي.

تعاوننا العلمي ثلاثين سنة سار في اتجاهين متوازيين، ففي الوقت الذي أدرس الجانب الشعري الأمازيغي الصرف لنوع غنائي، تتولى الأستاذة مريم أولسن التركيز على الجانب الموسيقي للنوع الشعري. وهكذا إلى سنوات بداية القرن الواحد والعشرين، حيث تابعت التحاقها بالجبال السوسية لإغناء جهودها العلمية، بتعاون مع الأخ عبد السلام أمرير من وزارة الثقافة، ثم مع الأستاذ لحسن حيرا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية. وكلا الباحثين سبق أن رافقنا كل واحد منهما ردحا من الزمن خلال العقود الثلاثة الماضية.

هكذا، يظهر أن تلك الباحثة، قامت فعلا بتسجيل عديد من الرقصات الأمازيغية واحتفالاتها، في أحسن الشروط التقنية، والعلمية، والإبداعية. فتكون بذلك قد حافظت على ثروة غنية من إبداع الشعراء طوال الربع الأخير من القرن العشرين. وضمن تلك المحاورات نصادف ما سجلته - صوتا - على الأشرطة للشاعر احيا، وهو يجاذب حبال السجال الشعري مع غيره من الشعراء خلال لوحات فن أحواش، حين كان يتردد من مدينة الدار البيضاء على قرى قبيلة "أيدا اوزدوت" في المناسبات والاحتفالات التي يصادف فيها الباحثة مريم أولسن والتي رافقنا وإياها أياما في بحثها الميداني بقبائل الأطلس الصغير، وخاصة تلك الفترة التي زارت فيها قبيلة أرغن. وبالضبط في احتفال رائع هيأه الشاعر والسياسي مولاي سعيد بلعالية الذي يعتبر في جيله من الشعراء البيضاءوين.

كان الشاعر احيا أزدو في السنوات الأخيرة من العقد السابع للقرن الماضي من بين أجود الشعراء الشباب، صوتا، وأداء، وإبداعا شعريا، وإتقانا ماهرا لنقر الآلات الإيقاعية الخاصة بفن أحواش. فكانت إجادته الفنية تلك من الأسباب التي أقنعت مريم أولسن لتختار إحدى روائعه الفنية نموذجا للشعراء "إيمارين" في التسجيل الصوتي الجيد (C.D) الذي يحتوي على باقة مختارة من روائع الفنون الموسيقية الأمازيغية العريقة.

في سنة 1976 :

- سجلت في ايدا اوزدوت حوارا شعريا بين احيا وعمه الشاعر الهاشمي، تجاوز

31 دقيقة.

- سجلت في نفس القبيلة حوارا بين احيا والشاعرين عبد الله وبوسلام تجاوز 17

دقيقة.

- سجلت مقطعا غنائيا للشاعر احيا تجاوز 8 دقائق.

- سجلت في قبيلة اينداوزال حوار احيا مع الشاعر الحاج محماد.



والذي الحسين أمير المتوفى سنة 2000 - رحمه الله - رفقة مريم أولسن في كاكيت باعتباره من أهم

المصادر الشفوية الغنية بتاريخ وعادات وفنون القرية والقبيلة

ث. تسجيلات "الساخ ديسك" :

لحسن بن ابراهيم الساخي، من قرية، "تاكاديرت نايت لحسن" الموجودة في قبيلة تسمى "ايت احيا" من أولوز ضواحي تارودانت. تردد على مدينة الدار البيضاء من قريته أول مرة في مقتبل شبابه. وعلى فترات متقطعة تخللت شهور سنة 1965م. سينتهي به الأمر إلى الاستقرار في المدينة سنة 1966م.

ابتدأ لحسن الساخي بتعاطي التجارة بدءا ببيع المواد الغذائية في محل بحي سيدي معروف الخامس، ثم فكر في توسيع دكان مبيعاته بأن خصص من المتجر ذاته جناحا لبيع الأسطوانات والأشرطة الخاصة بالأغاني الأمازيغية السوسية.

التجربة الأولى أكدت أرباحها رواج الفن، والإقبال الكبير على الجيد من الأغاني الجديدة، وكثير من الروائع القديمة. مما أعيد تسجيله لكبار أعلام فن الروايس في النصف الأول من القرن العشرين. وكان الساخي يقتني الإنتاج الفني ذاك من شركات مشهورة في الدار البيضاء، "تيشكافون" و"كتيبة فون" و"أوريكافون" و"بوسيفون"....

بعد عقد من استقرار لحسن في الدار البيضاء، فكر في خوض غمار تسجيل الأسطوانات الأمازيغية، فقام في سنة 1974م بتأسيس مؤسسة "الساخ ديسك". وكانت الانطلاقة بتسجيل أغاني تامازيغت الأطلس المتوسط لأمثال الفنانين بناصر أوخويا وحادة أوعكي، وعبد الواحد حجاوي، والشيخ حميد، والشيخ زهواني محمد، وخدوج الزمورية، ومحمد مغني...

بمجرد توزيع تلك الأغاني في الأسواق، ينفذ إصدارها الأول بسرعة يجعل اسم المؤسسة المصدرة "الساخ ديسك" يشتهر بسرعة في الأسواق الفنية. ويستقطب المزيد من الفنانين. وبمختلف اللغات المغربية، فسجل بتاريفيت مثلا من الشمال، للفنان عبد السلام الناضوري، كما وسع الدائرة بتسجيل أغاني بعض اليهود المغاربة بالدارجة العربية مثل الفنان بينحاس.

كان التحدي التجاري الأكبر لمؤسسة "الساخ ديسك" هو دخول مجال تسجيل الأغنية الأمازيغية - تاشلحيت - في عز احتكار الشركات السابقة التعاقد مع كبار الفنانين. بالحس التجاري تظن لحسن الساخي، صاحب مؤسسة إلى خطة يبدأ فيها بما يشبه البدء بالخسارة ليصل إلى الربح. لذلك عمد إلى المغامرة بفتح المجال للفنانين الجدد الذين بدأوا يشقون طريقهم، دون أن تعتني بهم الشركات العتيدة قبله...

تطبيقا لتلك الخطة أصدرت "الساخ ديسك" أشرطة للرايس الحسين الباز، والرايس احماد أو طالب المزوضي، والرايس عبد الله بورشوق، والرايس لحسن بوميا. ثم أضاف تسجيل أغاني الرايس مولاي ايدار لمزوضي وأخيه مولاي موحاماد، ليصل إلى إصدار أغاني عبد الله بيزنكاض وغيرهم كثير. وكانت في صدارة الأغاني النسوية التي سجلها تلك التي منها إبداع الرايسة ربعة مع بوميا.

كان تعاقد لحسن الساخي مع الرايس احماد بيزماون، وإصدار شريطه الأول الفرصة الذهبية للاثين مع الفنان والمؤسسة. إذ اكتشف الجمهور في روائع الرايس الجديد بيزماون، فنانا أصيلا في إبداعه الشعري، وصادقا في أدائه الفني، ومؤثرا بألحانه الموسيقية الشجية، بالإضافة إلى غنة آسرة في صوته. باختصار شديد لمع نجم جديد في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء. عبر تسجيلات "الساخ ديسك".

هكذا تسابق الفنانون الجدد على التسجيل في استوديو تلك المؤسسة الجديدة. باستثناء كبار الفنانين - من أمثال الحاج محمد الدمسيري - الذين احتكرت الشركات السابقة أصواتهم، وما سجلوه من أنواع إبداعهم، فلا يحق لهم قانونيا خرق بنود العقدة المبرمة التي ترسخ ذلك الاحتكار.

رغم صرامة القوانين، فهناك من سبق له أن احتاط للعمل مع الغير في المستقبل. من أمثال الرايسة المبدعة رقية الدمسيرية، والرايس الفنان محمد بونصير، والرايس أعراب اتيكي فهؤلاء من الفنانين المشاهير الذين كانوا ضمن مجموعات فنية تزخر بالمواهب الطموحة التي لم تجد فرصة للظهور. فكانت شركة "الساخ ديسك" نافذة النجاة التي

خرجت منها إبداعاتهم، ليدخلوا إلى غيرها من الأبواب الكبيرة، وكان في صدارتهم الرايس أعراب اتيگي، ومولاي احماد ايحيي والرايس بولمساييل بالإضافة إلى الرايسة رقية الدمسيرية.

يلاحظ أن جميع الفنانين المذكورين من فن تاشلحيت، وغيرهم ممن لم نذكرهم، كلهم من نوع الفنانين الروايس، وجلهم من المقيمين في الدار البيضاء، وليس ضمنهم أي اسم من نوع "إيمارين" في أحواش.

تلك الملاحظة تصدق على غير تسجيلات مؤسسة "الساخ ديسك" منذ الثلث الأول من القرن العشرين إلى نهاية العقد السابع في الربع الأخير من القرن المذكور. حيث لم نعرف أية شركة سجلت ونشرت ساعة كاملة لعرض أحواش في أسطوانات 78 لفة، ولا في أسطوانات 45 لفة. وحتى عند ظهور أشرطة كاسيت فلم نعثر لأية شركة تسجيل في تلك الفترة الزمنية اعتنت بشكل مقصود بفن أحواش وحوارات إيمارين الذي هو عماده.

وبتعبير أدق إننا لم نسمع، ولم نعثر على اسم شركة ولا على تسجيلات تؤكد أن إحدى الشركات أدركت أهمية المشروع الفني الخاص بتسجيل الحفلات الكاملة للعروض الشعرية الحوارية بين كبار الشعراء "إيمارين"، والتقنيات الإيقاعية والفرجة البهيجة لحميمية التواصل العميق بين الشعراء والموسيقيين والراقصين والجمهور.

تفطن السيد لحسن الساخي لأهمية مشروع العناية بفن إيمارين في مجال التسجيل، فقام بالتعاقد مع الشاعر احيا المقيم في الدار البيضاء. واستقدم من سوس رفيقه في المساجلات الشعرية أمارير لحسن أجماع، وتعاون الجميع مع المجموعة الموسيقية الخاصة بأحواش "تامت - مازر"، كما يؤديه النازحون من موطنها إلى مدينة الدار البيضاء.

هكذا، اجتمع الشعراء، والإيقاعيون، والموسيقيون، والراقصون، المرددون جميعهم في استوديو "الساخ ديسك" حيث تم داخله تسجيل أول شريط كتب في مكان عنوانه الصيغة الآتية :

أحواش : الرايس أجماع والرايس يحيى رفقة مجموعة أحواش "تمتمزر" ثم رقم تسجيل الشريط S.L170.

بعد صدور الشريط، وما واكبه من إقبال الناس على اقتنائه، زاد السيد الساخ حماسا للاستمرار في مشروعه الجديد. ولكي يوفر المزيد من الحميمية والصدق لإنتاجه التقني، تفادى أخطاء التسجيل، داخل الاستوديو بعيدا عن الجمهور. لذلك سجل في الشريط الثاني بعده عرضا فنيا حيا أمام جمهور الدار البيضاء على خشبة المسرح البلدي في عز أيام مجده - قبل هدمه، حيث تم حجز جميع التذاكر، فامتألت المقاعد، واكتض الجمهور بين الممرات، وفي كل الفراغات. حتى ضاق بالجالسين والجالسات على أطراف الخشبة التي يتوسطها الفنانون. وبمجرد صدور ذلك الشريط نفذ من الأسواق بسرعة فائقة...

بعد ذلك، سيضطر السيد لحسن للبحث عن المكان الشبيه في إمكانياته بالمسرح البلدي الذي لم يعد موجودا، إذ كان الإقدام على هدمه إقداما قضى على إحدى أهم المعالم البيضاء فنا، ومعمارا. وتاريخا...

هكذا، ستبدأ شركة "الساخ ديسك" مراحل أخرى ليصل بعدها إلى مرحلة الانتقال إلى مسارح "أسايس" أي تلك الساحات التي تخصص في القرى الأمازيغية البعيدة هناك في سوس مثل ماخف أمان في أساكي قرب تالوين.

وهي الفترة الذهبية للمشروع حيث ثم التعاقد مع نخبة من الشعراء "إيمارين" لدخول حلبة المساجلات الشعرية مع الثنائي الشهير احيا وأجماع. وصار التسجيل يتم في ساحات المنازل الشاسعة، وداخل "رياض" الدور الفيحاء، وباحات القصبات الشامخة في القبائل والمدن الأمازيغية في سوس.

هكذا، أنقذت مؤسسة "الساخ ديسك"، جزءا مهما من إبداع الشعراء إيمارين الذين كان في صدارتهم مشاهيرهم :

- كوكو.
- عثمان.
- مولاي الغالي.
- محمد بلحاج.
- أبو درار.
- أكاسي.
- لحسن بازي.
- عبد الله لامين.
- ند لحسن محماد.
- بوجمعة.
- بن واكريم.
- قبوش.
- أساكني.
- برحمون.
- أو علا.
- لحسن جاخا.
- احيا.
- أجماع.

وكان مما تم تسجيله من أنواع فنون أحواش ما يلي :

- درست.
- أسكا.
- أحواش وازازات.
- أحواش إيمي ن تانوت.
- تيعيالين ايركاك.

- أحواش أولوز.

- أحواش إيمنتاكن.

- عواد حاحة ايدا اوزمزم.

- أحواش تادارت نايت بنخاير.

- أحواش تالوين.

- أحواش أكلاكال.

لنصل إلى إحصاء الأشرطة التي يستغرق جلها ساعة كاملة لفن أحواش، وما يتخلله من الحوارات الشعرية التي كان احيا طرفا فيها. وهي كما يلي مرفقة بأرقامها وفق تسجيلها ونوع الفن، هكذا :

أولا : في فن الروايس بالآلات الوترية :

- 323 - أجماع احيا.

- 333 - أجماع احيا.

- 341 - احيا.

- 348 - احيا.

- 508 - احيا.

- 870 - احيا.

ثانيا : في فن أحواش :

أ . احيا مع غير أجماع :

752 - احيا مع عثمان.

916 - احيا مع كوكو.

- 906 - احيا مع كوكو.
- 937 - احيا مع بن واكريم.
- 941 - احيا مع بن واكريم.
- 918 - احيا مع محمد بلحاج.
- 831 - احيا مع أبودرار.
- 832 - احيا مع قبوش.
- 828 - احيا مع أساكني.
- 527 - احيا مع عبد الله لامين.
- 960 - احيا مع بن واكريم مع محمد بلحاج.
- 937 - احيا مع بن واكريم.
- 938 - احيا مع بن واكريم.
- 939 - احيا مع برحمون ومع أوغلا.
- ب. أشرطة حوار الثنائي احيا وأجماع
- 170 - أجماع مع احيا.
- 173 - أجماع مع احيا (سهرة المسرح البلدي في الدار البيضاء قبل هدمه).
- 196 - أجماع مع احيا.
- 213 - أجماع مع احيا.
- 682 - أجماع مع احيا.
- 521 - أجماع مع احيا.
- 606 - أجماع مع احيا.
- 483 - أجماع مع احيا.
- 389 - أجماع مع احيا.

421 - أجماع مع احيا.

683 - أجماع مع احيا.

353 - أجماع مع احيا.

729 - أجماع مع احيا.

880 - أجماع مع احيا.

838 - أجماع مع احيا.

841 - أجماع مع احيا.

900 - أجماع مع احيا.

890 - أجماع مع احيا.

779 - أجماع مع احيا.

ج . أشرطة حوار الشائى مع غيره

930 - أجماع مع احيا مع بلحاج.

883 - أجماع مع احيا مع ازوليض.

199 - أجماع مع احيا مع كوكو.

239 - أجماع مع احيا مع كوكو.

263 - أجماع مع احيا مع كوكو.

754 - أجماع مع احيا مع كوكو.

إذا قدرنا أن جميع الأشرطة التي شارك الشاعر احيا في حوارتها سنجدها تناهز

الأربعة والخمسين أي 54 ساعة زمنية، قد يكون معدل شعر احيا في كل ساعة ما لا يقل

عن 50 بيتا شعريا، فيكون مجموع أشعاره المسجلة في أشرطة مؤسسة "الساح ديسك"

يتجاوز الألفي بيت شعري.



لحسن الساخي في الاستوديو

2. البرامج التلفزيونية للمؤلف :

1. سلسلة "تيفاوين" :

"تيفاوين" اسم أمازيغي، من معانيه الوثائق والإشراقات وفي اللغة تعني الأضواء والأنوار. اسم اخترناه عنوان أول سلسلة تلفزيونية قدمناها في سنة 1979 ليبدل ذلك الاسم بصيغته الأمازيغية على أن مشروعنا التلفزيوني سيكون وثائقيا خاصا بالجانب التوثيقي المستقل بالفنون الأمازيغية عوض المؤلف من الاكتفاء ببرامج غير قارة، يقتصر الأمر فيها على تصوير بعض تقديماتها داخل الاستوديو ليأتي بعدها ما سبق تصويره لأغراض أخرى في مهرجان الفنون الشعبية بمراكش، الذي يقتصر بدوره على بعض اللقطات الحماسية من لوحات نأسف لكونها بريئة في معظمها من أصالة الفنون الأمازيغية باعتبارها مما أقحمه بعض المخرجين من مزاجهم الفني الصرف.

BANDE		DATE			
N° 00E		D'ENREGISTREMENT			
N°	Date Diffusion	Heure de diffusion	Début	Fin	Durée
		سكيتش	0' 0"	27' 23"	
		أغنية لعزب أمزال	27' 32"	33' 11"	
		أغنية بولصايل	33' 20"	48'	
		أعالي لمر	48'	50'	
		0/11	21'		

بطاقة معلومات أول شريط تلفزيوني خاص ببرنامج تيفاوين سنة 1979 ويظهر عنوان "تيفاوين" تحت العلامة sap

وباستثناء بعض الحلقات التي كان يقدمها قبلنا الصحفي الخبير بالفنون الأمازيغية السيد أحمد أمزال، باستثناء ذلك يصعب الاقتناع بوجود برنامج قاري يعي أهمية الفنون الأمازيغية وصعوبة التخصص فيها.

رغم وضوح هدفنا من اختيار ذلك العنوان الأمازيغي، فإننا عانينا بسببه عددا من المتاعب كاد بعضها يثد برنامجنا في مهده، وبعضها الآخر كان سيعصف بجهودنا كلها لا لشيء إلا لأن ذلك الاسم "تيفاوين" الأمازيغي الصيغة يراه بعضهم في أواخر السبعينات من القرن العشرين الماضي اسما لا يليق مثله من الأسماء عنوانا يظهر مكتوبا على شاشة التلفزة.

رغم ما كنا نتحلى به من الصبر والوعي لمواجهة مثل تلك الترهات، فإنني وأنا أعزب يومئذ شعرت بشعور أب منع من إطلاق اسم اختاره لمولوده البكر. وفي الآن نفسه تصرفنا انطلاقا من التفريق بين "المهم" و"الأهم" فاعتبرنا أن الاسم "تيفاوين" والنضال من أجله "مهم" ولكن "الأهم" هو المحافظة على المولود : برنامجنا التلفزيوني إعدادا، وتصويرا، وتوضييا، وبثا... تحت أي عنوان كان.

وزادني اقتناعا بذلك ما تعلمته في بداية اشتغالي مع التلفزة من كون الزمان قد يتولى حل المشاكل المعقدة. أو يتولى تعقيد الحلول اليسيرة السهلة.

هكذا استمر إنتاج البرنامج الواحد بالأسماء المتعددة وإن كان تدور دائما في فلك "التراث الشعبي"، أو "الفنون الشعبية" "تراثنا من الحكى إلى المشاهدة"... وهلم جرا. إلى أن وصل زمن وقع فيه تغيير دواليب إدارة التلفزة... وواكبه اتساع الوعي عند بعض المنتجين الذين اقترحوا إنتاج برنامج على غرار ما نقوم به، بالإضافة إلى كون الصحافة المكتوبة نفسها عرفت نوعا مهما من تغيير العقلية.

إزاء تلك التطورات، رفعنا إيقاع العمل بإنجاز حلقات جديدة يكون الفنانون الأمازيغيون أمثال محمد بونصير - رحمه الله - والحاج محمد الدمسيري رحمه الله، من المبدعين بتأشليحت، والفنان أوعالي من المبدعين بأمازيغية الأطلس المتوسط ومثله. والفنان محمد رويشة الذي كان في بداياته...

هكذا، أخذنا زمام المبادرة واقترحنا على المسؤولين إنجاز التجربة، باستقدام الفنانين الأمازيغيين من الريف بشمال المغرب، لتكتمل العناية بفروع الفنون الأمازيغية في المغرب، جنوبا ووسطا وشمالا، وكانت تلك بداية التفكير في عنوان السلسلة الجديدة "الأصيل". رغم ما قد يبدو للقارئ من بعد الحديث عن برنامج تلفزي فإننا نؤكد أن لذلك البرنامج دوره الكبير في إشعار المبدعين يومئذ بوجود برنامج يعتني بفنهم في التلفزة المغربية التي كانت قبل ذلك لا تقدم إنتاج أمثالهم. لذلك فالشاعر احيا يومئذ كان من الحريصين على أن يجعل منه يتوفر على المقومات العريقة، الأصيلة التي ترشحه للمرور في حلقة من حلقات ذلك البرنامج الذي كان بحق مدرسة في الفن الأمازيغي والتعريف به. والجدير بالذكر أنه بعد ربع قرن من منع اسم تيفاوين لبرامج التلفزية الأولى سنة 1979 صار العنوان نفسه اسما لبرنامج آخر في أيامنا هذه. وللمزيد من التوثيق والتدقيق، نشير إلى أن الشاعر محمد مستاوي الذي تأثر معنا يوم حررنا من استعمال عنوان تيفاوين

اختار إحياء لذكرى الاسم الممنوع نفسه عنوانا لسلسلة من الكتب التي أصدرها بعد ذلك في ستة أجزاء ابتداء من 1985 إلى 1995. وبعد ذلك شاع وذاع حتى صار اسم مهرجان "فيستيال تيفاوين" في تافراوت...



ديكور أول سكتيش موسيقي أمازيغي في تاريخ التلفزة، هيأتها في أولى حلقات برنامجنا "تيفاوين". ويظهر في الصورة من الرجال يمينا : الحاج عبد الله بن دريس ثم الحاج أعراب أتيكي، ثم الرايس ابراهم، الرايس ابراهم لمن ادريس (...). ثم الرايس الحاج لحسن بوميا

2. سلسلة الأصيل :

اخترنا الاسم العربي "الأصيل" لكونه يستعمل في الأمازيغية بصيغة تجعله فيها من الناحية اللغوية دالا على المعنى الواحد الخاص بكل ما هو عريق، خالص من الشوائب، صافي المورد، وغاية برنامجنا باسمه "الأصيل" هو إبراز تلك القيم الكامنة في الفنون الأمازيغية.

وللإسم "الأصيل" نفسه في سياقه العربي عديد من المعاني غير معنى "الأصالة" التي تقتصر عليه الأمازيغية. ومن المعاني العربية التي تصدق من "الأصيل" على واقع جل

الفنون الأمازيغية يومئذ كونها فنون تتعرض للمزيد من التشويه، ويهددها الانقراض فهي بذلك وصلت قيمها الفنية الأصلية، زمن اصفرار شمس الأصيل وزوالها بحلول زمن الغروب ليبدأ ظلام الليل.

انطلاقاً من حرصنا في برنامج "الأصيل" على المعنى القيمي وخوفاً من عواقب المعنى الزمني، سافرت لأول مرة من الدار البيضاء إلى جبال الريف شمالاً، حيث أفاجاً فيها بتحقيق غروب جل الفنون الأمازيغية. وفي الآن نفسه التقت بشبان تخرجوا من الجامعات ويبدلون جهوداً مضنية، ليس لبعث الأصيل، ولكن لخلق فنون معاصرة جديدة وفي طليعتها الأغنية بمقوماتها الأساسية: الشعر، والموسيقى، والأداء...

من تلك الطليعة الفنية، دعوت الفنان وليد ميمون، ومجموعة ايريزام، ومجموعة بنعمان... كما استعنت من جمعية الانطلاقة الثقافية بالشابين المشتغلين في مجال الثقافة الأمازيغية بحماس ووعي وقد صاراً فيما بعد من الأساتذة الجامعيين البارزين في فاس، وأقصد بهما الأستاذ مرزوق الورياشي، والقاضي قدور - رحمه الله -.

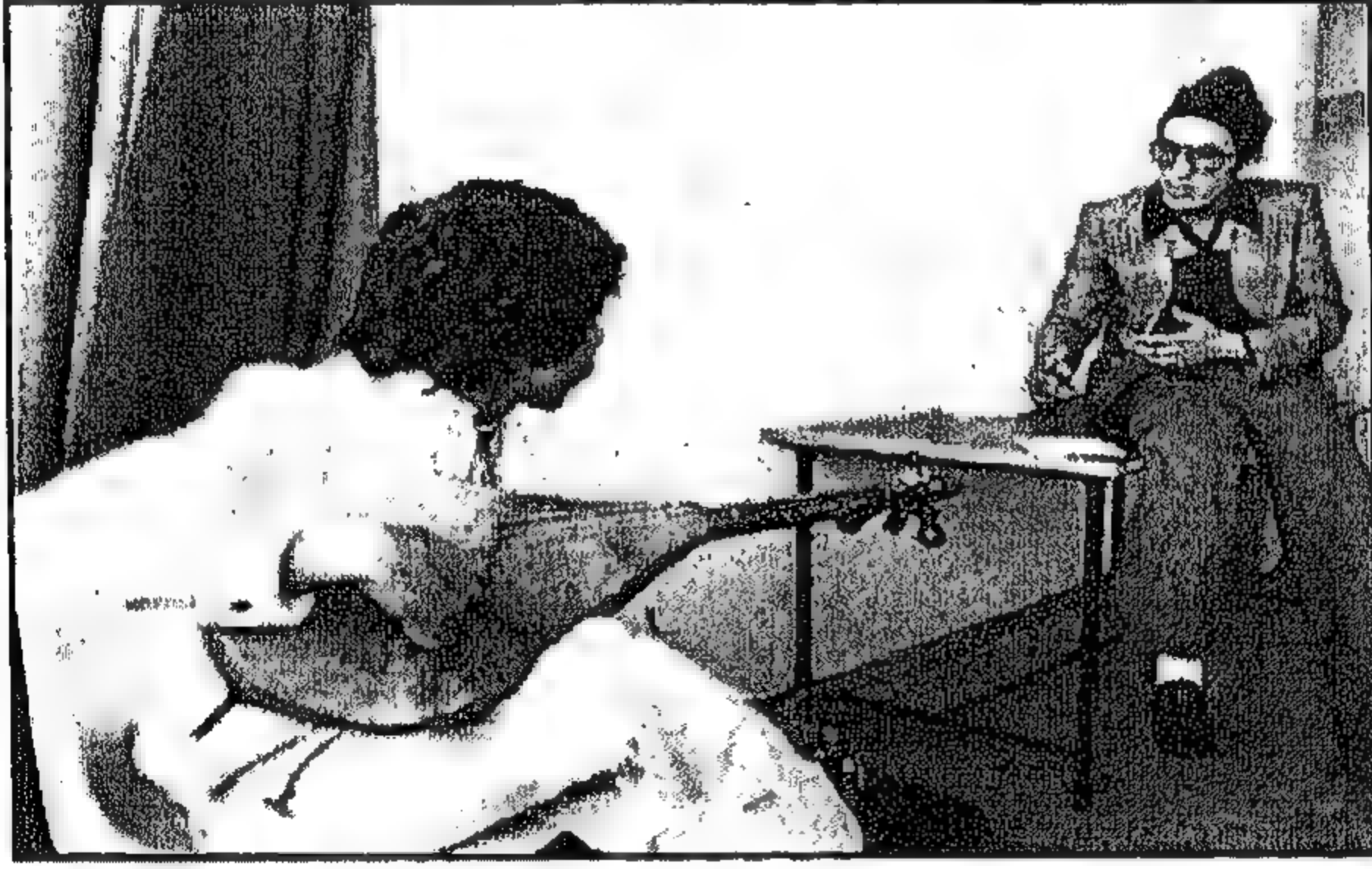
التحق بنا المدعوون جميعهم بمدينة الدار البيضاء، فكانت شقتي في الطابق الثالث من العمارة 56 شارع مولاي يوسف يومئذ، مستقر إقامة الجميع، ومكان التداريب قبل الانتقال إلى الاستوديو في عين الشق. فكانت سيارتي الوحيدة رهن إشارة الجميع، والوسيلة التي بها يتم إيصال الفنانين، ومؤطريهم وآلاتهم الموسيقية إلى مقر الاستوديو، وبها ذاتها يعادون إلى شقتي على دفعات، وفق زمن التصوير ويوميته طوال أيام التسجيل.

هكذا كان برنامج "الأصيل" رائداً في مجال بذل الجهود المضنية، قصد إنقاذ باقية من الروائع الأمازيغية للجهات الشمالية والوسطى والجنوبية.

الجدير بالإشارة أن الأشرطة المصورة من "الأصيل" ورغم أنها تبقى قابضة منذ عرضها الأول في أرشيف التلفزة منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، رغم ذلك فإن عملية نسخ ما كان بالأمازيغية الريفية تمت قبل أن نقوم نحن بمونطاج الحلقات للعرض التلفزيوني. وثم نقل المنسوخ صوتاً إلى خزانة إذاعة تاريفيت حيث تعتبر أغانيها

منذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا من التسجيلات النادرة التي يتزايد الإقبال الجماهيري على طلب الاستماع إلى أغانيها، بالإضافة إلى ذلك فإنها بفضل الطريقة الجيدة التي أخرجها بها المخرج الكفاء الحاج ناصر الهوير، تعتبر بحق من الناحية التقنية واثق فنية نفيسة. سيجد فيها دارسوا الفنون الريفية الحديثة ما يجسد بالصوت والصورة فجر الميلاد الجديد للأغنية الريفية شعرا ولحنا، وأداء ومضمونا...

وفي مجال الأغنية الأطلسية الخاصة بتمازيغت الأطلس المتوسط يكفي أن نشير أننا كنا في معمعة الاستعداد لبلورة فكرة برنامج "الأصيل" من السباقين لإنقاذ روائع قدماء الفنانين من أمثال حمواوليازيد، بأصوات أمثال محمد رويشة قبل اشتهاره وقد قدمناه يومئذ لعديد من الباحثين في الموسيقى المغربية وفي مقدمتهم الدكتور فيليب سكايلر Philip SCYLER الذي حصل على دكتوراه الدولة عن الموسيقى الأمازيغية للروايس من جامعة ولاية واشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية.



عمر أمير مع الفنان محمد رويشة خلال وضع اللمسات الأخيرة قبل بدأ التصوير في استوديو عين الشق - تصوير ف. سكايلر

ونصل الآن إلى كيف كان برنامجنا "الأصيل" في مجال فنون تاشلحيت، فرصة العمر التي أنقذت الكثيرين من التهميش والنسيان، وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى كيف كان ذلك البرنامج فرصة العمر التي أفضت بالشاعر احيا أزودو إلى عالم الشهرة وازدهار

فنه من جهة، كما أحييت لديه أمله في عالم السياسة، بعدما بدأ يفقد الأمل في المجالين الفني والسياسي معا.

بداية ذلك كانت في دعوتنا إياه هو ورفيقه الشاعر لحسن أجماع، والمجموعة الفنية "تامت - تمازر" - كما سبق الذكر - وبحضور الجمهور الكثيف داخل استوديو عين الشق وباندماج الشعارين، والمجموعة الفنية والجمهور في اللوحات البديعة لتصوير العادة الفنية الأمازيغية العريقة "تاوشكينت" التي تسلم اكليل أزهارها الحاج أحمد لبنوج المشهور بخزائنه الصوتية للفنون الأمازيغية في الدار البيضاء، وقد عرفنا بذلك في هذا الكتاب. هنا، نعيد إلى الأذهان، ما سبق أن قلناه من أن ذلك الحوار الشعري بين احيا وأجماع، هو الذي تعثر بسببها عرض حلقة التلفزيون بعد تصويرها بشهور، وشاع أنها منعت نهائيا، مما حتم علينا مرافقة الشاعر احيا يوم اتصلنا في العاصمة الرباط بثلاثة وزراء في يوم واحد وهم : الدكتور أحمد رمزي، وزير الشؤون الإسلامية العارف قيمة الفنون الأمازيغية التي نتحدث عنها يومئذ، والوزير المحجوبي أحرسان وزير البريد الذي كان يومئذ من المدافعين عن الأمازيغية، ثم الدكتور عبد الواحد بلقريز وزير الإعلام يومئذ، إلى أن تم الإفراج عن تلك الحلقة.

إن برنامجنا التلفزيوني "الأصيل" وما حققه للفنون الأمازيغية، أفضى بنا إلى التفكير في برنامج يطوره فكان عنوان "كنوز".

3. سلسلة كنوز :

في سياق التطور، وسنن الرقي ونتائج الصدق، ستكون سنة 1985م مرحلة ظهور عنصرين جديدين : أحدهما تقني ويتجلى في ظهور وحدات التصوير الخارجي. وثانيهما علمي، ويتجلى في انتهائي من مناقشة رسالتي الجامعية التي تستنزف كل مجهودي.

العنصران الجديدان جعلاني أقنع بأن مشكلة الفنون الأمازيغية لم تبق مشكلة الفنون وأجناسها ولغاتها، وجهاتها، بل المشكل الحقيقي هو ذلك الذي يتخبط فيه المبدعون

أنفسهم من الرجال والنساء في كل الربوع سواء بالأمازيغية أو العربية الدارجة... فما العمل؟.

جوابنا التلفزيوني كان هو "كنوز" العنوان الذي نريد أن نبلور به إحدى رمزياته التي تجسدها جهود التلفزة بتوفرها على أرشيف غني. نسعى من إغنائه إلى إقناع المسؤولين - يومئذ - في وزارة الشؤون الثقافية وفي وزارة السياحة، وجميع الجمعيات الثقافية وكل المسؤولين المركزيين والجهويين والمحليين، نسعى لإقناعهم جميعا بضرورة التفكير في حلول يحققون بها العناية المادية والمعنوية ليس بالفن في حد ذاته، بل بالفنانين.

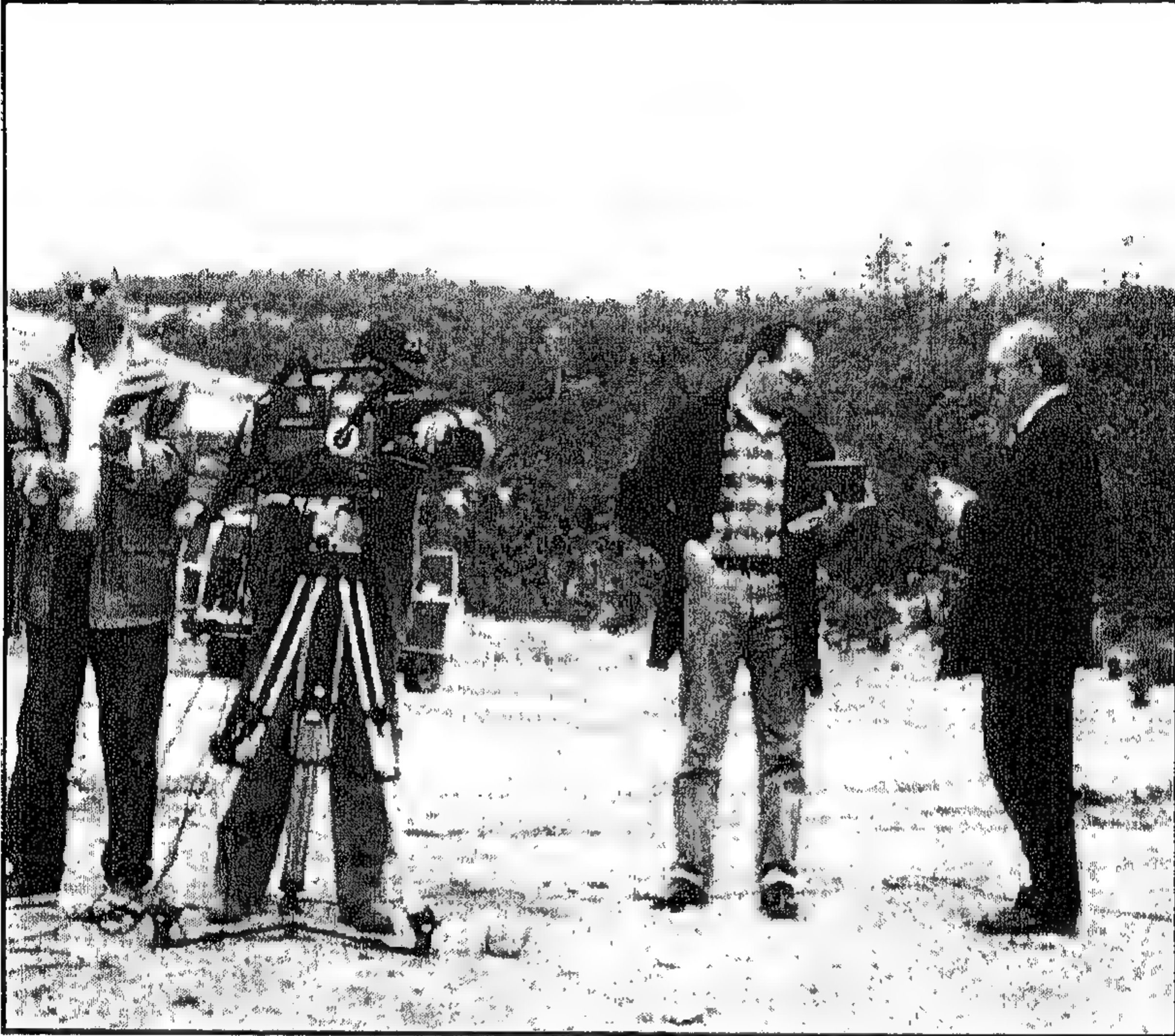
أجل إن السلسلة الجديدة بهذا الاسم الجديد، سيكون لها شرف تصوير حلقاتها الأولى، بالوحدة الملكية الخاصة بتصوير أنشطة الملك الحسن الثاني رحمه الله، في واحات نخيل مدينة مراكش، وكان رئيس الوحدة هو الحاج أحمد بكار والمخرج هو حسن الطالب - رحمه الله -.

كان الفنان احيا أزردو من أولئك المبدعين الذين حضروا إلى مراكش مع مجموعاتهم الفنية من الدار البيضاء. وتم تصوير فنونه في حدائق الهواء الطلق بفضاء النخيل البهيج، حيث سجلنا من إبداع مجموعته الموسيقية نماذج ممتازة. لم يسبق لأي من البرامج التلفزية أن اعتنى بها. كما حرصنا على تصوير أنواع التعابير الجسدية من فن أحواش الذي صارت بعض تعابيرها قاب قوسين من الزوال والنسيان والانقراض. كما فازت التلفزة المغربية بجمع لقطات فنية كانت في الأجيال الماضية من الفلوات الفنية الاستثنائية التي يصعب اليوم العثور على من يتقن فنياتها.

بالإضافة إلى كل ذلك سجلنا حوارات شعرية بين الشاعر احيا، وشعراء مجموعته في أنواع "أورار" و"تازرارت"...

وختاما، إن برنامج "كنوز" صار اليوم قيدوم البرامج الوثائقية التلفزية الذي توج بمواده، وبمواد ما راكمناه قبله في خزانة التلفزة ما صار ثروة وطنية نفيسة لا تقدر

بثمن. وصارت محتويات أشرطتها التي تجاوزت المائة إلى ما فوق ذلك، صارت في حاجة مستعجلة إلى إنقاذها بإعادة نسخها، وصيانتها بتقنيات متطورة. وفهرسة موادها التي أضحت بعد أزيد من ربع قرن - من المستحيل إعادة تصويرها اليوم ميدانيا، فمنها آثار تهدمت، أو فنون انقرضت، أو عادات توقفت أو أعلام ماتوا يرحمهم الله.



د. عمر أمير مع طاقم التلفزة في بحيرة أكلمام ازكزا خلال تصوير حلقة خاصة بخطاب أجدير في الأطلس المتوسط، وهناك المخرج حكيم البيضاوي وعبد السلام المنصوري كاميرامان وادريس باسو ضابط صوت

أكيد أن ما سجلناه للشاعر احيا من أشعار وتعابير جسدية وروائع موسيقية أصيلة قبل اليوم بربع قرن، صار تراثا يستحيل تسجيله من جديد بالمواصفات الفنية التي كان عليها في عز شباب احيا وأفراد مجموعته الفنية.

رغم وضوح فكرة ذلك البرنامج ورغم ما قام به من تقريب الفنون الأمازيغية إلى عامة المغاربة في الداخل والخارج ورغم كل ذلك فإننا نتأسف لكون جريدة حزبية التي

نكن لها التقدير الكبير كشأن كل الجرائد الوطنية لا نعرف بالضبط كيف تورطت في الإساءة إلى برنامجنا "كنوز" إلى درجة شوشت بعض مقالاتها على سمعة الحزب نفسه عند كثير من الأمازيغيين، وقد عكست الصحافة ذلك التوريط ونذكر من ذلك ما سبق أن نشرته جريدة أدرار التي يديرها حمزة عبد الله قاسم.

أدرار

حول موقف -

من - كنوز -

عبر تاريخه، بل وتدعي الحزبية المذكورة - في كافة انشطتها الحزبية، وشعر الحزبية، أنها حيز مدافع عن التراث الشعبي الأمازيغي ضد طمس هويته المغربية الأصلية.

إن هذا - التعليق - الذي كان قاسيا حقا في حق التراث الشعبي المغربي الأمازيغي، يعبر باللموس عن العداوة التي تكنها بعض العناصر التي تستغل أقلامها داخل الأحزاب الوطنية، ولو كانت أقلاما مأجورة.

إن الثقافة الشعبية الأمازيغية، ثقافة ذات جذور عريقة في أرض المغرب، وهي ثقافة لها مميزاتها وملاعها الخاصة ضمن التراث الشعبي المغربي الواحد. كما أن هذه الثقافة الشعبية الأمازيغية لم تستكن يوما ما للدفاع عن الأرض المغربية في زمن الاستعمار الفرنسي، لأنها ثقافة تحمل لواء الحضارة الإسلامية الأصلية في المغرب.

أما دعاء الانتهازية الثقافية فلا يمكن أن يخفوا وجوههم وراء الشعارات في هذا الزمن الرديء، حيثما يصل السيل الربيعي، وتصل بهم الجسرة إلى مهاجمة الثقافة الشعبية الأمازيغية والتعامل معها بعقلية ليوطي الاستعمارية.

مهتم

من المعلوم أن التلفزة المغربية دأبت منذ مدة على تقديم عبر برامجها ليوم الخميس - برنامج كنوز - والذي يسلط الأضواء على التراث الشعبي المغربي الذي يزخر به المغرب. هذا البرنامج الذي يتضمن في طياته جوانب ايجابية، لعل أهمها تعرف الانسان المغربي على المكونات الأساسية للثقافة الشعبية الأمازيغية التي تعتبر بحق أحد اللبانات الأساسية للثقافة الشعبية المعبرة عن ذاكرة الشعب المغربي. إلا أن ما يستغرب له المرء، هو ما طلعت به جريدة

صفحتها الخاصة بتقييم البرنامج الأسبوعي التلفزيوني لعدد يوم الاثنين، حيث قال التعليق على برنامج - كنوز - الذي تقدمه التلفزة يوم الخميس: «إنه برنامج يعبر عن البلادة والرداءة... وهو برنامج يذكرنا بعهد ليوطي الاستعماري». هكذا كان التعليق المذكور الذي حملته صحيفة

إنه لما يؤسف له، أن يصدر هذا التهجم وليس - التعليق - على برنامج كنوز، من جريدة عرفت بوقوفها بجانب التراث الشعبي المغربي الغني بالدلالات والرموز المعبرة عن قريحة هذا الشعب العظيم الذي سطر الملاحم والبطولات

قصاصة من جريدة أدرار

المبحث الثالث : المصادر المكتوبة

1. المرقونة : بحث إجازة الحبشي :

لما كنت أستاذا للأدب المغربي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - بنمسك من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، وفي إطار العناية بالمبدعين الشعبيين وبكل لغاتهم في الدار البيضاء، فتحت المجال لطلبة الإجازة، مقترحا محورا خاصا يمكن لكل طالب أو طالبة إعداد بحث نيل الإجازة في النوع الأدبي الذي يتقن لغته سواء بالعربية الدارجة، أو الأمازيغية، فكانت هناك بحوث أنجزت عن فن العيطة، وبحوث عن الشعر الحساني الصحراوي، وبحوث عن الأدب الأمازيغي..

كان من بين تلك البحوث ذلك الذي أعده الطالب عبد الحميد الحبشي خلال السنة الجامعية 1987م - 1988م. تخصص أدب. وكان بعنوان "الشاعر الشعبي احيا من خلال وثائق مسجلة".

بلغت صفحات ذلك البحث حوالي المائة، بدأت بمقدمة لمباحث ثلاثة، ونظرا لأهمية ذلك البحث بالنسبة لمن سيجمع شتات شعر احيا أزددو، فنحن نرى الإشارة إلى بعض ما يجب التأكد منه كما يلي :

أ. مقدمة :

لخص فيها الطالب الصعوبات التي نذكر منها اثنتين بالحرف باعتبارهما تعكسان الصعوبات الجمة التي يتغلب عليها كل راغب في التوجه إلى عالم دراسات الإبداع الشفوي يومئذ، وفي صدارة ما قرره الطالب قائلا :

1. صعوبة الاتصال بالشاعر احيا، نظرا لكثرة انشغالاته، والتزاماته، فكنا نضطر إلى زيارته أكثر من مرة في منزله، بعد التمهيد لهذه الزيارة، باتصالات أولية. ورغم ذلك فقد كنا لا نلتقي به إلا في المرة الثالثة أو الرابعة على الأقل. وقد نضطر إلى انتظاره حتى

يعود من سفره. إما من الخارج- ذلك أنه سافر خلال مدة البحث ثلاث مرات أو أربع إلى كل من ألمانيا، والدنمارك والاتحاد السوفياتي- أو من بادية سوس بين الفينة والأخرى. علاوة على تلك العراقيل التي عانى منها الطالب عبد الحميد الحبشي وهو يجمع شعر أزدو، علاوة على ذلك نحرص على تسجيل الصعوبة الثانية التي واجهها في ظروف جامعية قاسية بكل معنى الكلمة ونوردها بالنص هكذا :

2. عدم توفرنا على الإمكانات المادية لتغطية متطلبات البحث. ذلك أننا، توصلنا إلى حقيقة كنا نجهلها قبل شروعنا في هذا البحث، وتتمثل في كوننا نعتقد أن البحث في الأدب الشعبي قد يكون أبسط من البحوث الأخرى إلا أنه تبين لنا فيما بعد العكس، فالتألم الجامعي لا تسمح له إمكانياته المادية بأن يقتني عددا من الأشرطة من النوع الجيد. إضافة إلى الإمكانيات التي يتطلبها عامل المواصلات والاتصال بالشاعر.

ب. المباحث :

بعد المقدمة يأتي المبحث الأول "حياة الشاعر" في أربع صفحات يليها المبحث الثاني يتناول فيه الطالب مضامين شعر احيا منطلقا من الغزل إلى قضايا البادية، وفي مقابلها قضايا المدينة، وما تثيره من قضايا المال وما يلازمها، ليصل إلى قضايا وطنية ثم يخلص إلى قضية فلسطين حتى يدخل في المبحث الثالث إلى الإمام بإيقاع شعر الشاعر ليمر إلى المبحث الأهم في البحث كله وهو الخاص بإثبات المتن الشعري. رتبته في عمومته ترتيبا يقابل ترتيب قضايا المباحث الثلاثة السابقة في مجال المضامين.

وصل مجموع النصوص 37 نصا شعريا، بلغ مجموع أبياتها الشعرية ما يناهز الألف بيت كتبت كلها بالحرف العربي، وفي هامش كل صفحة توجد الشروح الهامشية التي يرى الطالب الباحث ضرورة إيرادها لإلقاء المزيد من الضوء على كل تعبير يبدو في حاجة إلى شرح.

أجل، رغم كون ذلك البحث تم إنجازه في تلك الظروف فإنه بعد مرور حوالي عشرين سنة على إنجازه صار الوثيقة النفيسة التي تستمد مشروعيتها ليس بكونها كانت مبادرة شجاعة في زمن تم فيه تهميش الدراسات الأمازيغية في الجامعات المغربية. بل تستمد مشروعيتها العلمية من كونها قامت فعلا بإنقاذ مئات الأشعار المختارة من شعر الشاعر في مرحلة كانت قوة الشاعرية إحدى مميزات شعره، وتحديدًا في تلك الفترة السابقة لسنة إنجاز البحث عام 1987م، التي يمكن أن نؤرخ بها في حياة الشاعر نفسه لمرحلة أخرى تجلت انعكاساتها في إبداعه الشعري الذي يجدر بغيرنا أن يقف عندها ليرصد ما يكتنفها من نتائج انتقاله من المرحلة الأولى في حياته الفنية حيث كان يعتمد على جمال الصياغة، والقوة الشعرية والأداء الصوتي. قبل ما بعدها من المراحل التي سيبدأ فيها الاعتماد على الأداء الموسيقي، وتسيير العروض الفنية لمجموعته التي صارت تؤدي عددا من الرقصات الأمازيغية، في احتفال واحد قد لا يفرض العناية الفائقة بالحوارات الشعرية لكون الجمهور الذي لا يعرف الأمازيغية يكفي جمال العرض الموسيقي الراقص أكثر مما يفهم الشعر إن كان في المغرب. أما إذا كان العرض أمام الأجانب خارج المغرب، فيتوارى الإبداع الشعري ويفسح المجال ليظهر الإيقاع الموسيقي والرقص والترديد الجماعي برئاسة الشاعر أزدو.

رغم كل التنويه ببحث الطالب عبد الحميد الحبشي فإننا ننبه إلى خطأ مفروض على الطالب الوقوع فيه عن غير علم به، وهو أن جل النصوص الشعرية التي أوردها في ذلك البحث هي في أصلها حوارات بين الشاعر احيا وغيره من الشعراء، وذلك ما يجب أخذه بعين الاعتبار عند القول بأن هذا الشعر كله للشاعر احيا أو فيه شعر غيره..

2. المخطوط : يمين الشاعر :

فوجئنا بالكم الهائل من الشعر المدون بخط يمين الشاعر احيا نفسه في أوراق، ودفاتر، وربائد.. فنجد شعرا كتبه في ظهر فاتورة سلعة اقتناها لتجراه. وقد نجد شعرا كتبه

على ظهر ورقة دعاية ترشيحه للانتخابات الجماعية ذاتها. وهناك شعر ملأ به دفتره عن آخره. كما نثر على دفاتر متعددة مكتضة بالنصوص الإبداعية.

بعد تصفحنا للكم الهائل من الأوراق والدفاتر والجدادات المملوءة بالشعر الذي يبدو أن احيا كتبه في أزمنة متباعدة طوال العقود التي استقر خلالها في الدار البيضاء، نقول، تأكدنا من أن الشاعر استطاع أن ينقذ آلاف الأبيات من شعره بالتدوين وأن نتائج الجرد والوصف والعد الذي أنجزناه على مراحل، نعتبر نتائجه أولية قابلة للزيادة في العدد والحساب.

ولا يفوتنا أن نشير من جديد إلى أن غايتنا ليست هي إحصاء الأشعار المخطوطة للشاعر، فذلك فوق طاقتنا اليوم. وليست الغاية ترتيب كل تلك الأشعار، لأننا ندرك جيدا أن ذلك وحده هدف لن يحققه فرد، بل جماعة، أو فرد يتم التعاقد معه قصد إنجاز المرحلة الأولى بتفريغ ما تستعصي قراءته من كل الدفاتر والأوراق والربائد بطريقة مقروءة قراءة سليمة وبنطق واضح، وبهوامش غنية لشرح المفردات، والتعابير الرمزية، وغيرها مما يجعل ذلك الركام الشعري، مادة في المتناول، وإن لم يتم ذلك في أقرب وقت، سيتعذر إشراف الشاعر نفسه على قراءة مکتوبه، فإن خسارة فادحة تكون قد حلت بتراث ما كان له أن يضيع على الإطلاق.

أجل إن من بين أهم أهدافنا الآن، هو التذكير بوجود نوع من المصادر المخطوطة التي قد يأتي يوم تصير فيها حروفها نوعا من الطلاسم التي يستحيل الاستفادة منها بعد انفصالها عن كاتبها بطريقة يكيف فيها قواعد الإملاء العربي لتدوين شعر أمازيغي دون ضوابط وقواعد إملائية واضحة لغير مدونها احيا أزدو.

وفيما يلي نوع من الترتيب المؤقت لذلك الركام الهائل من الأوراق والدفاتر هكذا:

1. مجموعة : دفتر أزرق كبير

دفتر أكبر من باقي دفاتر المجموعة، وهو يضم ما يلي :

1. الدفتر نفسه يضم حوالي 20 صفحة بمعدل 50 بيتا.

$$1000 = 50 \times 20$$

وهكذا يكون مجموع الأبيات هو

2. دفاتر صغيرة ثلاثة كما يلي :

أ. دفتر بدون غلاف، وعدد صفحاته 03 تضم من الشعر ما مقدار أبياته

$$0160$$



ب. دفتر غلافه لونه وردي من نوع "الفهد" عدد صفحاته 05 تضم من الشعر ما

$$0200$$

مقدار أبياته.

ت. دفتر أبيض، من النوع الخاص بالأعمال التطبيقية، ويضم داخله أوراقا منفردة

مضافا إليها خمسة غيرها فتكون عشرة بمعدل 40 بيتا

$$400 = 40 \times 10$$

فيكون مقدارها جميعا هو الصفحات :

$$1760$$

هكذا، تضم هذه المجموعة حوالي

2. مجموعة : دفاتر وأوراق :

أولها : دفتر بدون غلاف لأحد الوجهين :

يضم 10 أوراق، كتب في بعضها ثلاث أعمدة بمعدل 50 بيتا، فيكون مجموعها

$$500 = 10 \times 50$$

هو ←

ثانيها : 10 أوراق طويلة

$$300 = 30 \times 10$$

مجموع أبياتها الثلاثين في كل ورقة هو

ثالثها : مجموعة من الدفاتر، كما يلي :

1. أزرق الغلاف من نوع "الفهد"

يضم 20 صفحة تقريبا بمعدل 30 بيتا أي $600 = 30 \times 20$

2. وردي الغلاف، من نوع "الفهد"، ويضم أوراقا بنفس حجمه

من مختلف الأشكال، مجموعها 18 صفحة بمعدل 30 بيتا في كل واحدة ليصير

مجموع أبياتها هو $540 = 18 \times 30$

3. الأوراق المنفصلة الصغيرة بمعدل 30 بيتا في كل ورقة

وهكذا يكون مجموعها هو

$$900 = 30 \times 30$$

$$3240$$

بهذا يظهر أن المجموعة الثانية تضم ما مجموعه

3. مجموعة : ملف أسود، قديم :

داخله ملف أزرق باهت يحتوي على ما يلي :

أ . مجموعة تتكون من 06 أوراق بمعدل 50

بيت شعري في الورقة الواحدة. فيكون مجموعها $300 = 6 \times 50$

ب. أوراق منفصلة منها 60 بحجم متوسط، ومنها

ثلاث أوراق من مذكرة بحجم صغير، وجميعها بمعدل 30 بيت في الورقة ويكون

مجموع أبياتها $1890 = 30 \times 63$

ت. أوراق مختلفة الأشكال، والأحجام والألوان تقارب 65 صفحة بمعدل 30 بيت

أي ما مجموعه $1950 = 65 \times 30$

ث. دفتر تواصيل، يضم في آخر أوراقه الملونة بالأزرق، ثم الأبيض ما مقدار

صفحاته العشرين بمعدل 15 صفحة، أي ما مجموعه $0300 = 20 \times 15$

ج. أوراق منفصلة كبيرة الحجم وظهر غلاف أصفر كبير. عدد الجميع 15 في بعض

صفحاتها ما يضم أكثر من 100 بيت إذن، يكون معدل الواحدة 60 بيتا ومجموعها

$$0900 = 15 \times 60$$

ح. دفتر مستطيل الحجم، فيه رسم يدوي بخط ابن الشاعر احيا : محمد نفسه،
وعدد صفحاته عشر بمعدل 30 بيت فيكون مجموعها هو $300 = 10 \times 30$
خ. ترجمة عربية شعر أمازيغي قاله الشاعر احيا، وترجمة عمر أمير في الثمانينيات
من القرن الماضي.

ولاداعي لعد مقدار أبياته لأنه قد تكون أصوله في إحدى المجموعات المذكورة.
نصل في المجموعة الثالثة هذه إلى أن مجموع أبياتها هو : 5640

4. مجموعة : دفتر أسود كبير الحجم :

- الدفتر نفسه يحتوي على 9 صفحات بمعدل 40 بيت في كل

صفحة يكون مجموع أبياته هو $360 = 9 \times 40$

وضع داخل أوراقه مجموعة أخرى من الأوراق والدفاتر هكذا:

1. أوراق صغيرة الحجم منفردة عدد صفحاتها 08 كتب فيها

ما معدله 10 أبيات فيكون مجموعها هو $080 = 8 \times 10$

2. دفتر وردي من الحجم الصغير المسمى "علاء الدين"،

يحتوي على 07 صفحات بمعدل 10 أبيات فيكون المجموع

هو $070 = 10 \times 7$

3. دفتر خاص بالحسابات، من الحجم الكبير، ويضم أوراقا

منفردة من نفس الحجم، عدد صفحاتها 17 بمعدل 50 بيت

أي مجموعها هو $850 = 50 \times 17$

4. أوراق منفردة تحتوي على 13 صفحة مكتوبة بمعدل

20 بيت وهكذا يكون مجموع أبياتها هو $260 = 13 \times 20$

يصل مجموع أبيات المجموعة الرابعة تلك ما مقداره هو 1620

5. مجموعة : متفرقات :

متفرقات من الأوراق، والأغلفة والمذكرات كما يلي :

1. أوراق منفردة عدد صفحاتها 116. بمعدل

$$4640 = 116 \times 40$$

40 بيت فيكون المجموع هو

2. أوراق مذكرة منفردة عدد صفحاتها 16. بمعدل 15

$$0240 = 15 \times 16$$

بيت فيكون بالمجموع هو

3. غلاف دفتر أصفر يضم أوراقا منفردة و صفحات عددها 09

$$0180 = 09 \times 20$$

بمعدل 20 بيت فيكون الجميع هو

4. مفكرة زرقاء تتكون من 30 صفحة. بمعدل ثمانية أبيات

$$0240 = 8 \times 30$$

شعرية، فيكون المجموع هو

5. مجموعة أوراق معزولة بواسطة ورقة من

الحجم الكبير وعددها 16 صفحة. بمعدل 20 بيت فيكون

$$0320 = 20 \times 16$$

المجموع هو

6. مجموعة أوراق معزولة تضم 11 صفحة. بمعدل 15 بيت

$$165 = 15 \times 11$$

فيكون المجموع هو

7. دفتر خاص بأحد الفنادق الدولية، يضم 10 صفحات

$$100 = 10 \times 10$$

بمعدل 10 أبيات شعرية، فيكون المجموع

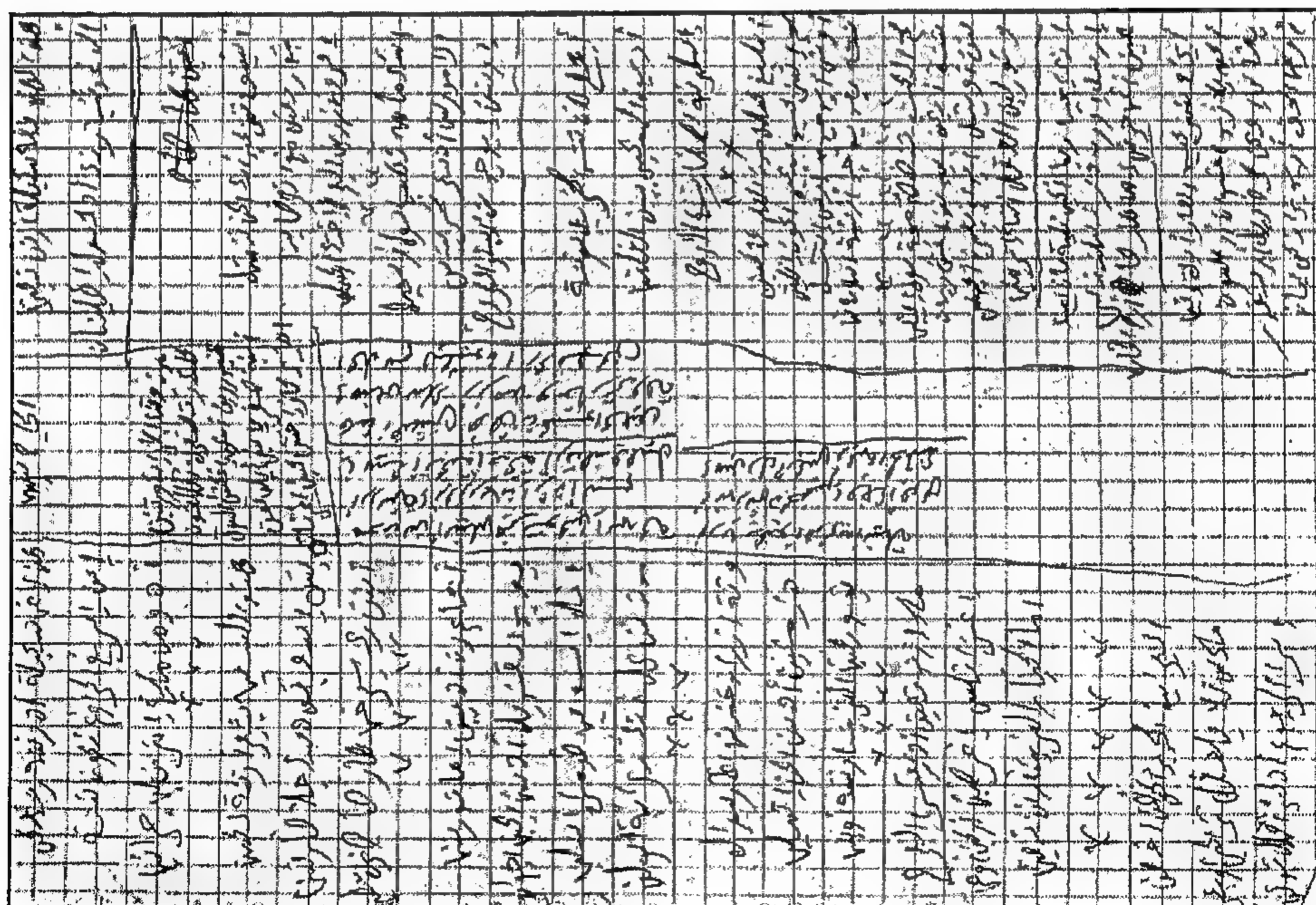
$$5885$$

بجمع كل أبيات المجموعة الخامسة نجد عددها، هو :

بعد هذا الجرد نجد المجموعات الخمس تضم كلها ما يلي :

1760	1. المجموعة الأولى : دفتر أزرق كبير يضم ما مجموعه
+	
3240	2. المجموعة الثانية : دفاتر وأوراق يضم ما مجموعه
+	
5640	3. المجموعة الثالثة : ملف أسود قديم يضم ما مجموعه
+	
1620	4. المجموعة الرابعة : دفتر أسود كبير الحجم يضم ما مجموعه
+	
5885	5. المجموعة الخامسة : متفرقات يضم ما مجموعه
<hr/>	
17145	

ونذكر أن مجموعة الدفاتر والأوراق التي دون فيها الشاعر احيا ما يفوق 17.145 بيت شعري، ستصير بعد عقود قليلة، وبعد تطور تقنيات الكتابة، ستصير تحفة من التحف النفيسة، ليس بمضامين أشعارها، وحسب، بل بما توحى به أشكال أوراقها، وأحجامها، وألوانها، وأصل استعمالها. أليس منها وصل شراء السلع، وفاتورة خاصة بمواد البناء، ووصل بنكي، وأوراق الدعاية الانتخابية..



ورقة تظهر صعوبة قراءة مخطوطات الشاعر احيا

الفصل الثاني : القضايا الشعرية

المبحث الأول : المحاورات مع أجماع

1. لحسن أجماع :

لحسن بن محمد أجماع. ولد سنة 1949 م في قرية «تاجوايدات» (الحسيني، تراجم، ص. 85) جهة تارودانت. وفي مسقط رأسه ذاك عاش مراحل النشأة الشعرية، بدءاً بمرحلة إعجابه بكبار الشعراء إيمارين في تلك الناحية، إلى مرحلة حفظ الروائع الشعرية، قبل أن يبدأ مرحلة التلقين التي يُلقن فيها أبياتاً شعرية يتغنى بها في تلك المرحلة المتبوعة بمرحلة التجريب حيث يبدأ تجربة النظم ويتمكن خلالها من ضبط الوزن، ليصل إلى المرحلة الحاسمة في حياة كل طموح إلى عالم الشعر والشعراء، وهي مرحلة طقوس العبور التي شجعه عليها أفراد أسرته، الذين ينتظرون بعد تقديم الذبيحة أن يكون لابنهم لحسن شأن عظيم، طبقاً لما جرت به العادة كما سبق أن رأينا في نشأة الشاعر احيا.

في بداية المرحلة التي صار يعد فيها من الشعراء الجدد حوالي 1974 صادف الشعراء الكبار الذين صقلوا موهبته خلال مشاركته في الحوارات الشعرية التي يخوضون فيها. وكان في صدارتهم محمد بيحزماي، والحاج عثمان بن بلعيد وعبد الله أوشن، وعبد الله بوزيت، وسي عمر اليعقوبي، والحاج امبارك كوكو، وغيرهم

كثير. إلا أن شهرة أجماع بقيت مقرونة في السنوات الأولى بشهرة رفيقه الشاعر احيا أزدو.

أشار الأستاذ الحسيني (الحسيني، تراجم، ص. 86)، إلى أن الشاعر أجماع «يعتبر من النماذج النادرة في ميدان الشعر الأمازيغي بفضل ما يمتاز به صوته العذب وألحانه الرائعة وكلماته الدالة الهادفة...» وأما الأستاذ أحمد عصيد فقد قال «إذا كان أحواش هرما، فإن لحسن أجماع قمة الهرم» في سوس، واحيا قمة الهرم في الدار البيضاء.

بالإضافة إلى تلك المزايا الفنية، نجد الرجل ينخرط في العمل الجماعي والتنمية المستدامة، فترأس عدة جمعيات محلية وكذلك ترأس الجمعية الفنية الخاصة بشعر «إيمارين».

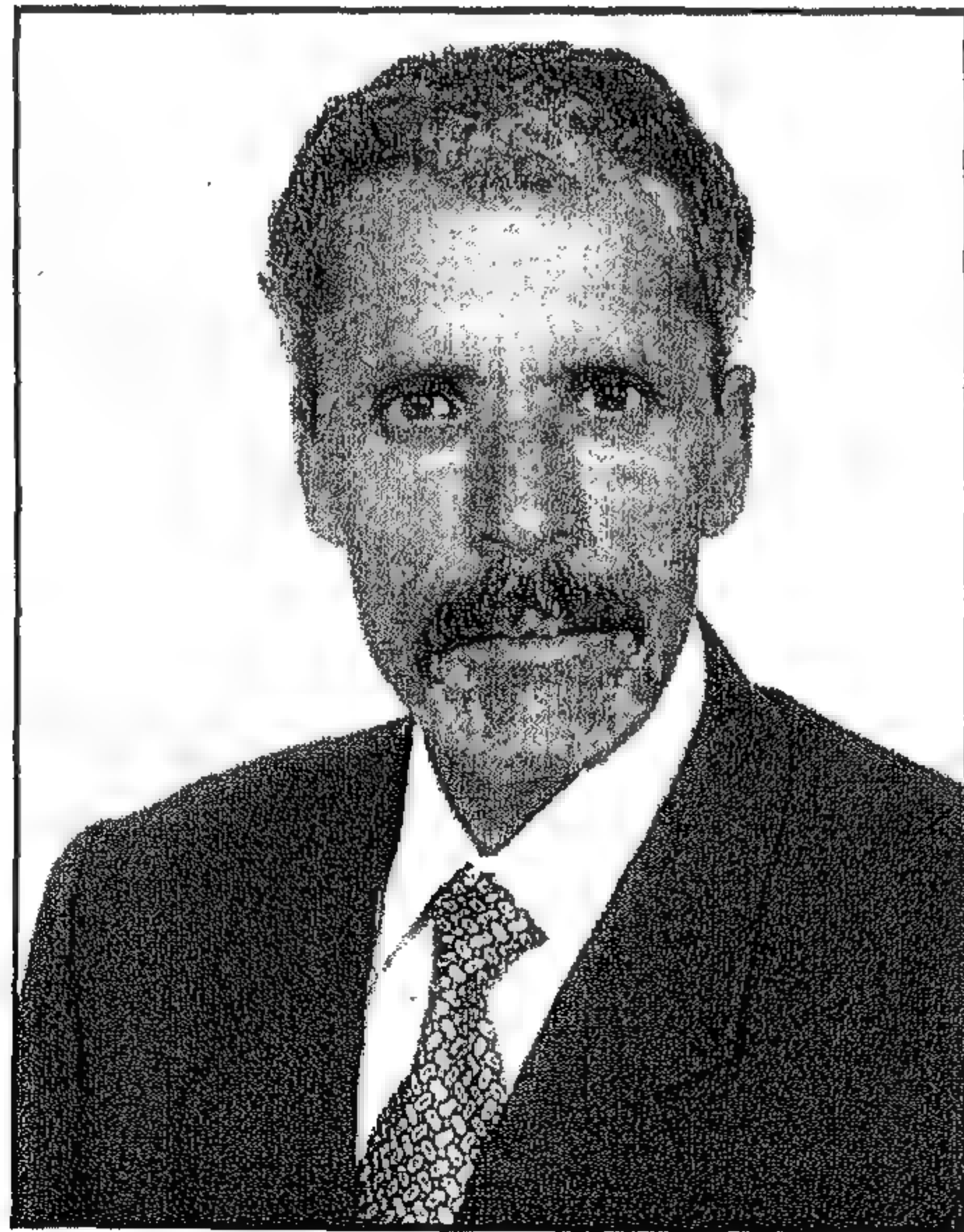
يعتبر الشاعر لحسن أجماع من القلائل الذين يحرصون على كتابة شعرهم. فغالبا ما يكتب القليل الذي يتذكره، أو الذي يعثر عليه مسجلا في أشرطة كاسيت، كما يحاول أن يضع له تاريخ ومكان نظمه بل، ويصنف تلك الأشعار حسب مضامينها. وبالإضافة إلى ما نشر له من نتف شعرية في الجرائد، وبعض المؤلفات - على قلتها - بالإضافة إلى ذلك ثم إنجاز بحوث لنيل الإجازة من بعض الطلبة الذين لهم فضل كبير في إنقاذ كثير من شعر أجماع.

في سنة 2006، صدر ديوان «اورتي ن اومارگ» وهو يضم عددا مهما من نصوص المحاورات بين الشعارين لحسن أجماع، والشاعر المبدع عثمان أزوليس، جمع شعر الشعارين المؤلفان محمد مستاوي وأحمد عصيد.

يمتاز ذلك الديوان بتركيز شعره على إضاءة الفترة المحصورة بين سنة 1998 وبين سنة 2005 في تاريخ المغرب.

هناك مصادر أخرى تضم شعرا للشاعر أجماع ونعني بها البحوث التي تناولت شعر الرايس احيا في مستوى الإجازة، وفي أشرطة كاسيط، والأقراص. إذا تذكرنا الإحصاء الذي يقرر أن الشاعر سجل خمسين شريط كاسيط صحبة الشاعر احى، وسجل إلى حدود سنة 2004 اثني عشر شريط كاسيط، إذا اقتصرنا على هذه الإشارات المحصورة في 62 شريط، ونضيف أن كل شريط قد يضم في معدله 60 بيت شعري، فسيكون مجموع الأبيات الشعرية يتجاوز 3720 بيت شعري، أي أن الشاعر في حواراته سيكون نصيبه بمعدل 50 % من الأبيات، وهكذا سيصبح لكل شاعر من الاثنين حوالي 1860 بيت شعري.

إن ما يميز الحوارات الشعرية بين احيا وأجماع هو كونهما من الشعراء المخضرمين المتمكنين من أزمة اللغة الرمزية الأمازيغية، والإبداع في صورها، ومعالجة المواضيع الحساسة بها فيكون الإعجاب بشعرهما مزدوج البراعة، مواضيع جريئة، في رمزيات بديعة...



الشاعر لحسن أجماع

2. استقطاب أجماع لحسن :

نتذكر أنه قبل انتقال الشاعر احيا إلى مدينة الدار البيضاء من قريته ((أفايان)) بقبيلة "ايدا اوزدوت" السوسية كان طموحه الأول أن يتعاطى التجارة، وصادف حله مفارقة فنية أمازيغية في الدار البيضاء، وهي أن فن الروايس جدد ازدهاره في تلك المدينة في وقت حل الكساد بشعر فن ايمارين "أحواش". رغم تلك المفارقة نتذكر كيف غامر الشاعر بالتخلص من متجره التجاري، ليتفرغ لذلك الفن الكاسد، فبدأ أول الأمر بالتعرف على ممارسيه، ثم استطاع أن ينضم لأشهر مجموعات، ثم يتقدم بخطوات راسخة أوصلته إلى محطة تأسيس ورئاسة جمعية ثقافية فنية اكتفى فيها - مرحليا - بنخبة من البارعين الجيدين في أداء إيقاعات أنواع آلات فن أحواش، وفي أداء التعابير الجسدية لأنواع لوحات أحواش "تاكّموت" المنسوب في الدار البيضاء إلى قبيلة "تاكّموت" في سوس.

كانت تلك المحطة الموسيقية، تمهيدا لانطلاق ما بعدها وهي مرحلة إغناء الجانب الاستعراضي البديع، بالحوارات الشعرية فكانت تتجسد في استقطاب احيا للشاعر لحسن أجماع وإحضاره من سوس ليجاده الحبال الشعرية، فتكون تلك المرحلة تتويجا لما سبقها من جهة، وانطلاقا لما بعدها في تاريخ فن ايمارين بالدار البيضاء وسوس على حد سواء، كما كانت محاورات "الثنائي احيا وأجماع" تعالج المواضيع التي تشغل الناس وتكون حديث الساعة محليا ووطنيا وعالميا.

كان الشاعر احيا يمرر عبر حواراته تلك أنس مشروعه الفني في مدينة الدار البيضاء، ويمهد للانطلاق منها في اتجاه سوس، وما كان يمر بخلد أنه سينطلق من الدار البيضاء أكثر ليس نحو سوس، بل نحو أقطار القارات الخمس، ولكن بالموسيقى والرقص، وليس بالشعر وحده، وليس مع أجماع محاوره. فجمهور الملتقيات العالمية لا يعرف أبعاد الرمزية الشعرية الأمازيغية. والشاعر أجماع لم يعد حضوره إلى الدار البيضاء مقتصرًا دائما على تلبية دعوة محاوره احيا، فقد تعدد الشعراء المترددون على الدار البيضاء من سوس.

هكذا استبدأ مرحلة جديدة في تاريخ شعر ايمارين في سوس، مع قلب المفارقة البيضاوية إذ انعكس وضع فني الروايس وايمارين، مع تغيير الصفة، لنقول إن فن الروايس الذي جدد فيها ازدهاره طوال الربع الأخير من القرن العشرين بات مع بداية القرن الواحد والعشرين يقل ازدهاره إلى درجة لا نعرف اليوم في الدار البيضاء من عازفي الرباب الأمازيغي أكثر من اثنين، في صدارتهم الحاج اعراب اتيكي، بينما قبله كانوا أضعافا مضاعفة لما هو في سوس من حيث البراعة في العزف.

أما فن ايمارين الذي أدركناه كاسدا في أوائل الربع الأخير من ذلك القرن، فإنه في أواسطه وأواخره، إلى بداية هذا القرن ازدهر وانتعش فصارت حفلات أحواش في المدينة ملتقى اعلام شعره، وفي صدارتهم احيا مع شعراء آخرين قد ينضم إليهم الشاعر أجماع، والعكس صحيح. فقد يأتي أجماع نفسه من سوس رفقة محاورين يلتحق بهم الشاعر احيا. وكم لا يلتقي الشعراء شهورا رغم وجودهما معا في مكانين من المدينة الواحدة..

3. نماذج شعر المحاورات :

أ. "ايسوتارن ايموريگ" - دعائم الشعر :

احيا :

نناديك، يا ربنا، كن لنا رفيقا
في كل مكان ننطق فيه بالحروف
اعلم أن الموت هو قاهرنا
هو الذي يهدم الجبال الراسية
الق نظرة على الطرقات
كم من مسافر ذهب ولم يعد

1. آداك نغر آر بي گا غ آسمون
2. بينا غ آنساوآل ايگومآين
3. ايسان ايزد لموت آداغ اينغان
4. نثآت آيخلون ايجاريفن
5. آلوح ايزري نون س ايغاراسن
6. ماكيس ايتصرفن ايدو لاحتني

7. ياوي لاعمال نس ايغاسن شوان | اخذ معه أعماله، إن كانت خيرا

أجماع :

- | | |
|---------------------------------|--|
| 8. اوالايني سفيلد ايحيى | رغم ذلك، فاسمع يا احيا |
| 9. آداك نفاك لجاواب ن صاحت | سنجيبك جوابا صادقا |
| 10. كوتو ما يخلق ايلاهى رات لاح | كل مخلوق إلهي سيفنى |
| 11. ايغ ايگالجن، ايغ ايگالينسى | سواء أكان من الجن أو من الإنس |
| 12. آويدا د نونفا حاضر غاسني | كل الذين أدركناهم [من كبار الشعراء] حضرت |
| 13. آيلغ كولو آرودن موتني | حتى غُسلوا أمواتا |

احيا :

- | | |
|----------------------------------|--|
| 14. لهول اوسگاساد ايحاولي | يا أخي، إن المصاب جلل هذا العام |
| 15. آلاه آكبار، الآه ألوقتي | إلى الله أشكو هذا الزمن |
| 16. آخويا لحاج اوري كين ايلموت | يا أخي إن الحاج [الدمسيري] حري بأن لا يموت |
| 17. ايگوتاد يان زلزال ايخشون | داهمنا زلزال مريع |
| 18. لبرج لهاوا آيادآغ ايخلا | برج فننا هو الذي هوى |
| 19. لحاج آند مسير ايگار ايس | الحاج آند مسير هو الفنان [الرايس] |
| 20. آمين آتن ايرحم ربّي موتني | مات فليرحمه الله، آمين |
| 21. ايفلد رّسوم نس ايگان لخيار | ترك تراثه النفيس |
| 22. آساو لن كولو ف ايغاراسني | تكلم فيه عن كل الأمور |
| 23. ايفلكيد آرّيباب لي نسي | ترك الرباب الذي يملكه |
| 24. آر اوكان يالّا ف ربّي مايران | يبكي على الله فمن سيكون |

25. آسول ایرواس لحاج اور ایمکین | شبیہا بالحاج؟ لا یمکن

* * *

أجماع :

- | | |
|---|--|
| <p>26. ألاه اوکبار آلاه آیشلحینی</p> <p>27. ایسوتار ن ایموریگ ایساتنا قاسنا</p> <p>28. ایدّا واشتوک سعید رکن غ ایکالنا</p> <p>29. ایدّا واند مسیر ایگلین س ایکالنا</p> <p>30. اولّاه آر کولو سند من ایشلحین</p> <p>31. ایدّا واند مسیر ایگلین س ایکالن</p> <p>32. اولّاه آر کولو سند من ایشلحینا</p> <p>33. یوسی بدّا ساعر بینّا غان ساوالن</p> | <p>الهی لطفک بالامازیغین [ایشلحین]</p> <p>جائزات [دعائم] الفنون تتناقص</p> <p>ولی "اشتوک سعید" فتحل فی أعماق الأرض</p> <p>ولی الدمسیری، المسکین، واره التراب</p> <p>والله، لقد أحزن کل الامازیغین [ایشلحین]</p> <p>ولی الدمسیری المسکین واره التراب</p> <p>والله، لقد أحزن کل الامازیغین [ایشلحین]</p> <p>یرفع دائما قیمتنا حیثما تکلم</p> |
|---|--|

* * *

أحیا :

- | | |
|--|--|
| <p>34. أبولا ریاش آلبازی</p> <p>35. آلاه اوکبار آغرضی</p> <p>36. أبولا ریاش آلبازی</p> <p>37. ندوس لقبر نس نغوی لوکیل اینو</p> <p>38. آمون آلحنا ترکّا</p> | <p>أیها الصقر المجنح</p> <p>الهی، أرجوک أن تحقّق أمنيّتی</p> <p>أیها الصقر المجنح</p> <p>أقف علی قبر [الدمسیری] وأنیب محامیا</p> <p>لازم یا حناء الساقیة</p> |
|--|--|

39. وايلالايل

40. ندوس لقبرس نغوي لوكيل اينو

41. آبولأ رياش آلبازي

42. وايلالايل

43. آد نرار وانا اور ايكين آتن ياوي

44. آبولأ رياش آلبازي

45. وايلالايل

46. آلا يالها و اف ربي ليكن ايخلقن

47. آبولأ رياش آلبازي

48. وايدا لايل

49. ايفلد اولد مسير تاغوفي اي تاسانو

50. آبولأ رياش آلبازي

51. وايدا لايل

52. اولايان غايلالحووب نك آيا مارگ

53. آبولأ رياش آلبازي

54. وايدا لايل

55. ايسن نيت مان لكابوس آتن يوتن

56. آبولأ رياش آلبازي

57. وايلالايل

58. آبناقس نك آلحووب اولأ رشوق نك

59. آبولأ رياش آلبازي

60. وايدا لايل

”وايلالايل“

أقف على قبر [الدمسيري] وأنيب محاميا

أيها الصقر المجنح

”وايلالايل“

كي نسترد حيا من لا يجوز أن يسلب

أيها الصقر المجنح

”وايلالايل“

ابك أيها الفن على الله الذي أبدعك

أيها الصقر المجنح

”وايلالايل“

ترك الدمسيري الحزن الدفين في كبدي

أيها الصقر المجنح

”وايدا لايل“

وفي [كبد] كل عاشق الشعر

أيها الصقر المجنح

”وايلالايل“

يعرف بالتأكيد المسدس الذي رماه

أيها الصقر المجنح

”وايلالايل“

لنيأس منك أيها الحب ومن مسراتك

أيها الصقر المجنح

”وايدا لايل“

لنأس منك أيها الحب ومن مسراتك
 ”وايلا لايل“
 أيها الصقر المجنح
 ”وايلا لايل“
 أيها الصقر المجنح
 لكونك تذهب بالجميل إلى القبر
 أيها الصقر المجنح
 ”وايلا لايل“
 لكونك تذهب بالجميل إلى القبر
 أيها الصقر المجنح
 ”وايلا لايل“

61. آبناقسنك آلوب اولاً رّشوق نك
 62. وايلا لايل
 63. ابولا رياش آلبازي
 64. وايلا لايل
 65. آبولا رياش آلبازي
 66. آليغ آتا ويت باب نزين س ايكالن
 67. آبولا رياش آلبازي
 68. وايلا لايل
 69. إيلّيغاتاويت باب ن زين س ايكالن
 70. آبولا رياش آلبازي
 71. وايلا لايل

* * *

احيا :

في الجنة سيخلد المؤمن
 هناك من جعله الله ذا حكم
 فيخرج المذاهب متجاهلا
 أن هناك من هو أقوى منه حكما
 إذا أراد أن يذبح شهواته
 فلن يحتاج السكاكين

72. لجنّت آغ را ايگويّز اومومني
 73. ايلما ايكا ربّي دلحاكمي
 74. ايفوغ آك لمدهاب اور ايسني
 75. ايس ايلالحوكم يوكر ن وينس
 76. ايغ ايرا آيغرس اي شاهوانسي
 77. اور آك ايحتاجّا س ايجنويني

أجماع :

أنا لست مسؤولاً على سلامة جميع الناس
مقود [سيارتي] في يدي، أسوق بالتأني
سواي إن تعجل الهوية فلن أمنعه
لأنني إن تعودت على مراقبة الناس
لن يبق لي عقل

79. نكين اور كولو گابلغ مادّن
80. لبولانو آس نصولك نشووراس
81. آوانا ايران آن ايضر ماتريغ
82. ايغ اوكان راگا گابلغ مادّن
83. اورّا سول نيلي دلعاقل نخ

ب. "ايخف ن لوقيد". رأس عود الثقاب :

احيا :

بسم الله يا لساني افتتح [الكلام]
نرجوا من الله أن تنسجم آراؤنا
أحضرت بالعقل، وتأهبت للكلام
كي أختار لهذا القام [الفني] مقاله
لما أتت بالصدفة للتسجيل [على الشريط]
السلام على أهل بلدي جميعهم
يا خلية النحل، صادفت الزمن البهيج
فبادري لملء الجبح مادام النهار مشمسا

1. آبيسمي لاه آي ايلس اينوبدو سرس
2. نضالب ايربي لابخار آدكين يان
3. ايوغدا اوكان لعافل اويغدا آوال
4. آسرّس خيرغ اي درّستاد لابخار نس
5. ليغيد تيويت آلوقت آنتت عمرغ
6. ليعاون آوتمازيرت كولون دارنغ
7. آيا گلّيف آرمز ايشوان آيد ايلان
8. عمّر لحاقّ غ تاڊارت سول ايرغاواس

أجماع :

- | | |
|---|--|
| <p>9. أداك نغر آرّبي زورغك اوكان اي واوال</p> <p>10. أداك نغر آرّبي زورغك اوكان اي واوال</p> <p>11. ايرا ييلس آيتنضام كولّو تيميمين</p> <p>12. آتانا ايحرّان ايزين ايغت اورلكمن</p> | <p>نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام</p> <p>نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام</p> <p>يود اللسان أن ينظم جميع ما هو حلو [من الفواكه]</p> <p>أما تلك المرة فالاتبعاد عنها رائع</p> |
|---|--|



- | | |
|--|--|
| <p>13. آيامارگ ن غاسّاد نفكاياس لياقين</p> <p>14. آكيد آسلام اينو زورغ ايلما ساولغي</p> <p>15. آسلمغ ف اوزدّو دا ايعمرن لكاسيط</p> | <p>الشعر هذا اليوم أوفيناه حقه</p> <p>لنبدأ بالسلام، ثم نقول [الشعر]</p> <p>اسلم على «الزدوتي» الذي سجل [الشريط]</p> |
|--|--|

احيا :

- | | |
|--|--|
| <p>16. ايخلف عليك صواب ايشوا ايخت ايناياني</p> <p>17. اوكان ايتكل ف ربي غ لمسايل ناف ايفوغ</p> <p>18. آها تاگمرت نرا آگيس نسوتل آضارنغ</p> <p>19. ايماسنغ نيت ايسي گيس تلا ترفوفنت</p> | <p>جزاك الله إن اللبابة أحسن ما ينطق به المرء</p> <p>ثم يتكل على الله فيما خرج من أجله</p> <p>ها هو القنص نريد التريض فيه راجلين</p> <p>رغم علمي بما سيواجهني من المحن</p> |
|--|--|

أجماع :

- | | |
|--|--|
| <p>20. ايماسنغ نيت ايسي گيس تلا ترفوفنت</p> <p>21. آراداغ مان لباب آنغ آيحيا توفيتي</p> <p>22. آك نتابعا نروگيگ كافلاغ ايلان</p> | <p>رغم علمي بما سيواجهني من المحن</p> <p>هيا، يا احيا أي باب [موضوع] تقترح ؟</p> <p>ستبعك، ونقتفي فيه أترك، وكفى</p> |
|--|--|

احيا :

24. آدونيت هان آزمز نس آنتت ايشوفرني | الدنيا يتولى زمانها قيادتها
25. تانامي ايگران اوراد آس سول ايسرس لخلي | كل شيء ينادي به لن يناعه فيه أحد
26. آها يانمو كاراد نكشمت س راس لمالي | هذا الموسم [السنوي] دخلنا [تجارته] بأموال طائلة
27. آماغات كا آيي كيكت تيلي لمعاونتي | فما عليك إلا أن تتحمس لمشاركتنا

أجماع :

28. آغاسا آنرا نكيديك آنسكر تورييتي | في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث
29. آغاسا آنرا نكيديك آنسكر تورييتي | في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث
30. تامازيرت ناس نذا اوكان نمون ايسنتي | دولة جولتنا [الفنية] نساغر إليها معا
31. آبلحاق لحوجوج ايصحان آتن تاسيتي | شريطة التنصيص [كتابة] عن الرفقة في وثائق سفرك

احيا :

32. آرנקرز تايوگا داخكاك أورنسيني | نحرث فلاحتنا من قبل أن نعرفك
33. آغاساد هان لبيع نك رافلاس نموني | هذا اليوم تجارتك سنشترك فيها
34. آيتا ايگان منيد اينو اوراونت ن فلغي | فما كان منها حظي [ربحا] فلن أتنازل لكم عنه
35. آيتا ايگان منيدنك خاصم كا فلاسي | أما ما تبقى لك فخاصم من أجله [في المحاكم]

أجماع :

36. اوراك نبدر تايوگا اولا آيلي تاسيتي | لم نذكر لك الحرث، ولا غلله

37. اوراك نبدر تايوكا اولا آيلّي تاسيتي | لم نذكر لك الحرث، ولا غلله
 38. آجولا ن فرّبي كاگيك ريخ نموناسي | الجولات الفنية الميمونية هي التي أريدك أن تترافق فيها
 39. آينا ايگان آرازونك ايترخا فلاغي | كل شيء يثقل عليك [فيها] خفيف علي حملة [عنك]

احيا :

40. ايغ ايدا لخلق آريغ ايزري تيما تاريني | إذا حدث أن أطلق البطل علامات بدء الحرب
 41. آكول آشبار ناغ ايترس اورات ايفوغي | فإنه حتما [خادع] ولن يظهر من مكمنه
 42. آت آك اور خاطرن ويدا حراشت ايتارمني | فحذار من مغامرة الهجوم عليه

أجماع :

43. رزم داغ يان لباب ايشوان نموناس آكي | أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
 44. رزم داغ يان لباب ايشوان نموناس آكي | أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
 45. آها دآك آيتمازيرت نك سوتلناكي | هاهم أهل بلدتك ملتفون حولك [فلا تخف]
 46. ربي كايگان لقنديل كويان ايلا سرسي | الله وحده هو القنديل الذي يملكه كل موجود
 47. آضو يادغ لغالا ض آنسالا ليمورات | فراجع عن غيك، لنعالج هموم [الناس]

اجيا :

48. لبابان سار تسيگيلت نوسي تا ساروتي | ذاك الباب الذي تريد [فتحه] مفتاح [قفله] في يدي
 49. اينيد ايعفا ربّي آگيس نيني يان ايميكسي | فإذا يسره الله سأبدي فيه برأي
 50. ايكوتاد يان اوزمز غلان اي لمساكيني | فاجأ زمن الغلاء المسحوقين
 51. آدونيت كولوت آغ ايسكر تيما تاريني | العالم كله، متأثر بتداعياته
 52. كولوما ايگان لباب آيغاياكا آر ايقواي | كل ما هو باب، إذا كان يعطي فعادته أن يأخذ

53. آتند ايفرو ربّي دايست ايلان آفوسي | فليعوضها الله الذي بيده الحل

أجماع :

54. آوالان تنيت ايگا صّاحت والا كيني | قولك ذاك، صائب ولكن
55. آديفانضي لوقيد آت سول ايتاسي ياني | قد صار محظورا على أي كان حمل عود الثقاب
56. آوانات سول ايسرغان كارا سرس ايموتي | فمن تعمد إشعاله، سيموت به وحده

احيا :

57. ربّي آيخف لوقيد آك نيت ايساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقاب بالماء
58. ربّي آيخف لوقيد آك نيت ايساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقاب بالماء
59. آوانا ايرا آيسرغ لاعفيت آت اورآفين | فمن يرغب في إيقاد النار لن يجده
60. لبيع او شرا ايلاكيس لحاق اولا شرّي | البيع والشراء [تجارة] فيها الخير وفيها الشر
61. وانا يوفان آزمز نس سارك ايسوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء]
تحايل عليك لاقتناصها

أجماع :

62. وانا يوفان آزمز س سارك ايسوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء] تحايل عليك لاقتناصها
63. آتيلاس آكولو كان ووسان آلا طيفي | ظلمات، كلها الأيام، مع الأسف
64. يالا طيف تا شو ماعين كاتحكمت آرّيحي | يا لطيف، إن الشموع وحدها هي التي تتأثر بالريح
65. ايما لانباط ن جّاج اورنت آك ايسّيحيلي | أما المصابيح الزجاجية، فلا تبالي به

احيا :

66. آهان آرشاش ايغاد ايسوتول ايتاكات | إذا المطر محيط النار المتأججة

67. كولو ماگيس ن ووزال ايرا آتن سنسين | فإن [السيل] سيطفئ كل صلب يصهر داخلها
68. ايگيت لحديد نخ لهينت ييوي سرس أمان | سواء كان حديدا أو فلاذا، فماء السيل سيحرقه

ت. "ايحلامين غ ستوديو". شعابين في الاستوديو :

احيا :

1. هان أو شن ييكويد ايلما ف تخرفين | ها هو الذئب قد هاجم النعاج
2. نانا غ يان جلب ايصحان آتيت ايوين | وقيل لنا أنه ذهب بقطيع هائل
3. اйма غ اوزكاي آليغ ايرمي أورتن فوكين | فسارع السلوقي جامدا حتى تعب ولم يغث [النعاج]

أجماع :

4. أو كين ايتران ن ييغ آيغ فارغن اي وايور | رفض نجوم الليل إراحة القمر
5. غيغ باين، آزال كيوان آر نتلن | في الليل تظهر، وفي النهار تختفي
6. ايكون ايغ آك تكا آزال ماني تن يومان | ترى أين ستختفي إذا صار الليل نهارا

احيا :

1. تامورغي ن غيغ ايفريك سوتلن آس | جراد الليل حاصرتة جواجز الشوك المتراكم
2. تانا ايران آكا كيس روحنت تاكي سرس | كل جرادة تريد نوم ليلتها تحط على الشوك
3. ايمّا تازغت ن و ابا دان مو حال توفانت | أما أن تسكن فيه إلى الأبد فذلك مستحيل
4. هايّاكو اوسينت ايضوضان آراس ايسوتول | ها هو ذا الدخان تحمله الأصابع لتحاصر الجراد
5. اوجادات كاغيكاد لحمول س ناف ايمال | فهى [يا أجماع] منذ الآن وقبل ستين أكياسا تملأها جرادا
6. غيلي غ تولي آغن ساستواغ أضرار | لأن قدمي راسخة في مكان مبيت [الجراد]

أجماع :

11. غاسكا ساد آلوز ايمحيري رالك نسّوس
 12. نبّيد آزغرّون آد اور فلن لخلف اي يان
 13. نبّيد آسغارنك آكيس تاونت آتاكات
 14. آيا كال داغ ايسمغاين آرا سول نسّيف
- هذا العام سنسوسك يا أيها اللوز المر
 ونستأصل جدورك فلا يبقى جدر لأحد
 ونقطع عودك حطبا تلتهمه النار
 [وحتى] الأرض التي تنبتك سنغربلك من ترابها



آمسوس - خاتمة الحوار - الذي يصف إكراهات التصوير التلفزيوني لفن

أحواش وحوارات شعرائه داخل الاستوديو الضيق

15. ايكورها صاروخ ايكنوان ييريكون
 16. آياكال ايري لبابور آتافوكت
 17. آديم اينسالام غ ايكنوان س ايفاسن
 18. ايكورها ستيلو ايضوضان نك آطالب
 19. ياوي رجاس ايضوضان ايخوماسن
 20. ويداجون اور ايباصرن تالوحت
 21. والاسن اي لحمدو والا صورت
 22. ايكورها اوبناي ويدا رايس ايتاوس
 23. ايرين كيم آتابوت آطرّسومت
 24. ماتا غوان ايران آد ايشاشك ايفرسن
 25. ايكورها أوسرگول طاجين آت سول ايدل
 26. اينكالن آلا عزيز آك ايتشاراكن
 27. ماني غ يوما صندوق ايحلامين
- كره الصاروخ السماء، وأحبكم
 يا أرض [أما] الباخرة فقد أحبتك يا شمس
 تريد مصافحتك في السماء بالأيدي
 كره القلم أصابعك يا عالم
 ويتلهف إلى أصابع الخماسين
 الذين لم يسبق لهم أن أبصروا لوح [الدراسة]
 ولم يحفظوا [من القرآن] "الحمد" ولا أية سورة
 كره البناء، الذين سيساعدونه
 ويريد أن يستقيم له لوح البناء
 فأني [بناء] يستطيع أن يشد ألواح البناء وحده
 كره الغطاء "الطاجين" وستره
 الأفاعي تسعها المراعي
 فكيف لصندوق أن يسع الثعابين الهائلة

المبحث الثاني : العناية بالأمازيغية

يبدو أن الشاعر احيا سبق كثيرا من الشعراء ايمارين من غير المثقفين ثقافة
عصرية إلى العناية في إبداعه الشعري بالأمازيغية لغة وثقافة وحضارة.

ونرى أن ذلك السبق يعود إلى أسباب منها تأثره بالشاعر الحاج محمد
الدمسيري الذي كان في مجال الفنانين الروايس يستقطب كثيرا من الجماهير، لأنه
يعتني في شعره بالدفاع عن حقوق اللغة الأمازيغية، فاتجه الشاعر احيا إلى ذلك
الموضوع الجديد ليمتاز به عن أمثاله من الشعراء «ايمارين» إلى درجة يتقمص صفة
المعارض في المحاورات الشعرية التي يصادف فيها من يزاحمه في إثارة موضوع
الأمازيغية، فيرفع إيقاع شعره إلى ما يعجز به منافسه المبادر المدافع عن الأمازيغية قبله
في ذلك الحوار.

بالإضافة إلى تأثيره بالحاج محمد الدمسيري من الروايس، فإننا نعرف أن احيا طور وعيه بجوانب الأمازيغية عبر احتكاكه المباشر بالمناضلين في المجال الأمازيغي، وجمعياتهم. لذلك صدرت عنه قصائد ومحاورات نورد منها النمذج الثلاثة الآتية :

1. «تيرّا ن تمازيغت»، الكتابة الأمازيغية، أبيات شعرية تغنى بها الشاعر في حفل أحواش الذي أقامته الجمعية الثقافية لسوس في الدار البيضاء سنة 1990 :

- | | |
|---|---|
| <p>الملتقى الثقافي صادفناه
فرحكم يفوق رفحتنا في العيد
إن الذي قرأ [منكم] المصادر القيمة [عن الأمازيغية]
سيطلع غيره على فوائدها
الكتابة بأمازيغيتي ادركناها
فمن كان يعرفها في الجبل، ولا في السهل ؟
إلا الله وحده، أو ثلاثة نفر
لم ترمج في المدرسة، وسيكون ذلك بعيدا
على من يرغب في دراستها</p> <p>لم نخضب بك يا حناء القميص
رغم أنه محفف، ويفوح منه عطر الحامض
وفرckte الأصابع في المغسل
سنسألك أيها الطيب، أليس في ذلك عيب؟
[عن] رجل مات، ولا أثر لوجوده إلا في القبر
عشرون قرنا، وهو دفين مقبرة</p> | <p>1. ألموكران توستنا نوفاتيد
2. لفرحنون اينراياغ وين لعيد
3. وانا ايگران ارّاتن ايلان أتيك
4. راينغ آيمال تيفاوين إي ويّاض
5. تيران تمازيغت اينو نوفاتيد
6. ماتنت ايسن غ أودرار أولا يازاغار
7. أبلاربي واحدوت نغ يان كراض
8. أورتا تلي تمزكيدا ترا تاكوك
9. ماغات يقرايان مي تلاغ لغرض
10. أورتا تغميت ألحناغ أوقشاب
11. مقار ايلا لاعفي يلين زنبوح
12. ارتن تكان ايضوضان غ أوسكروود
13. راك نساقسا يا ضبيب أوركييس لعيب
14. أركاز ايموت لقبر كاغت نتميد
15. عشرين ن تاسوت ايكات غ أمزداغ</p> |
|---|---|

ترى هل يمكن أن يبعث حيا، قويا ؟
في مضانه صار الدواء مفقودا
وها هو ذا الدود ينخر الخشب
[الجزء] الذي يبدو صامدا سيتهاوى

16. ايس را سول ايگ ارگاز ايلان أفود
17. ايلي غ ايقاما أوسافار أيفوغ
18. هان تاوكا ديس تلاغ أوكشوض
19. ايلين ايقامان ايرا أسول ايراز

2. «آزمن تمازيغت»، زمن الأمازيغية : مقاطع من حوار بين الشاعر وغيره من الشعراء خلال عرض أحواش الذي أقامته الجمعية المغربية للبحث الثقافي بالمركب الثقافي للمعاريف بالدار البيضاء يومي 17 و 18 ماي 1991 :

الوثيقة المحفوظة داخل القصب انتقتها الأصابع
من لا يعرف قراءتها سيمتعه شكلها
ولكن حذار، التسرع
لأن الجمل إذا كان مقيدا، ويحمل على ظهره أثقال
الملح، فإن صموده واقفا [من المعجزات]
رجل اختفى، ولم يظهر أبدا
وكم من قرون قضائها مدفونا في المقبرة
ترى هل سيعود رجلا حيا قويا
يتولى [من جديد] حمل البذور ليحرث [أرضه]
اسمع بأذنيك تنقية هذا الكلام
لم تخضب يا حناء هذه اليد
التي أدركتها المغرة الحمراء
ولهذه الزرقة التي أصبحت موضة
أطفأنا أضواءنا، وسرنا على ضوء غيرنا
[بل] في مطابخنا أطفأنا فتائل [المصابيح] بأصابعنا
فصارت عيونكم عرضة للعود في الظلام

1. أرّا ن تغانيمت أوسينتيد ايصوضان
2. يانتن أور ايسن ايشوا ياتن ايتمناد
3. والايئي يا آداغ أور ييلي زرب
4. هان أرقام ايغ ايتكرف أسين لغمد
5. ن تيسنت أورن فلن ايغ سول ايبيد
6. أرگاز نا لاح أوراد سول تاكان
7. اميدن تاسوت ايكات غ أومزداغ
8. ايس راسول ايگ ارگاز ايلان أفود
9. أداغ أسين أمود نس أيكرز
10. رارد أمزوغ آيون فرنغ أوالاد
11. أورتا تغميم ألحنا غ أوفوساد
12. ايكرايا سند أوسكو ياد أز كاغ
13. أولا أزگزاو ننا كايلان أتيگ
14. نجدر تيفاوين نتابعا تيباض
15. أنوال نغ أغاسنت نكا ايلكمز
16. هان تيط نون ايمدي سرس أوكشوض

اسدلوا - إذن - غطاء رأس البرنس فهذا أوانه [ليحمي الوجه]
 [أوانه] سوف يأتي، فشأن الدنيا هكذا
 كم واجهت من رياح، ومن زمهرير
 فإذا كان المرء عديم المعين، كيف البصر
 فليلازم الأرض تلمسا حتى يعثر على العكاز
 أخوة هذا الزمان، مثل اللباس
 الشفاف، لا يقيك من البرد
 إن الطموح هو الذي يوصل الرجل إلى حيث يريد
 وإن كان الطريق بعيدا

17. لس أقدام أزمنس والابود
 18. أسول ايلين أشكو دُونيت أباد
 19. أما تزري د ايجاون د أوصميد
 20. ايغ لاح اي يان أمعيون ايگ أبوكاض
 21. ايغوي س أكال أرد أفين أعكاز
 22. تاگمات ن غيكا تگا زوند أقشاب
 23. ايحفوفان أوراون ايگيس أصميص
 24. رجا ايسلکامن ايننا ايرا أورگاز
 25. والاييني ياغراس رايّا گوگ

3. «توفريطن تمازيغت» فريضة ميراث الأمازيغية : قصيدة ألقاها الشاعر منشدة

في أعمال الملتقى الثالث للشعر الأمازيغي بالناظور أيام 27 و 28 و 29 يوليوز 2006 :

لنشعل مصباحنا، ونحمله
 إلى حيث يوجهنا عقلنا فنراه
 ونتيمن به، ونشتاق الوصول إليه
 سنسلم عليك يا من لم نعاشره قبل
 إن الملتقى الذي نحضر رائع هذا اليوم
 التقى فيه من هذه الجهة [بالاتين] من كل الجهات
 إخوة المرء إذا داهمتهم عاصفة رعدية
 [وعزلهم] فيضان نهر، فلن يتخلى عنهم للآخرين
 لسان "تاشلحيت" هذا ليس عابر سبيل
 وكذلك "تامازيغت" [ولسان] هذا الريف
 تأصل ما شاء الله من قرون على هذه الأرض

1. آداغ نسرغ تيفاوتنغ ناسيتيد
 2. ايننا ساغ ايننا لعافل آرت نتمناد
 3. ايگا آفاسي آويغ ايس نيت لغرض
 4. آن فلاك نسلّم آياور ن خاليز
 5. آلموگار ايفولكين آيگا غاساد
 6. ايسموند كولو غمكا أولا غمكاد
 7. تاگمات ن يان ايغاك ايندر ييگيگ
 8. ييلي واسيف اورنت ايفل اي ويّاض
 9. ايلس آد ن تاشلحيت اورايگ آمزداغ
 10. أولا تامازيخت أولا آيت ريفاد
 11. ايگاتاسوتين ن ربّي غ واکالاد

12. زوند آجدیک آد کان ایلان آمود
13. اورّات ایسّوس اونزار اولّا آزاواگ
14. ایغاکّ تمگرن رادّ ایمغی وایاض
15. آداغ نکرز تیبحیرت نغ ن سوتید
16. ایناغ ایرزا ووگوک ندوساسند
17. توفریط ن یان ایختنت ایرگل وافود
18. وانات ایسیگیلن آکّیس اور ایقنض
19. راسول آفین آرمز آرد ایتوجید
20. راک نیت. سماکلغ آیا بیغوین لکود
21. واخّانیت لعافل نون ایچارود
22. زوند آقشاب ایسدیدن آیک واول آد
23. وانات اوکان ایلسان آرت ایتمید
24. ایخ ترغا تافوکت ایفوغت اوصمید
25. ایغاد تروحت ایغویتن وایاض
26. آراک ایتمید غیلّی غ ران ایگوز
27. ماس آیتاف اورگاز آگما وایاض
28. ایغ یاد ایموت ایراسول غیوین دوعا
29. ایغا فسّین تیموکر اس ن وییاض
30. د ایس نیت نفرن طوموزین نغ ناسیتند
31. آنت سلکمغ غاسّا ایدار اوزرگ
32. ایغ کانوفا تاوالانغ آنزاض
33. آداغ نکّیس ایفلوین ایمیگیز

- وهو شبیه بزهرة وافرة البذور
- لا یسوسها البرد ولا الزمهریر
- بل حتی وإن حصدوها ستنبث البذور
- هیا لنحرث حقولنا، ونرویها
- والمشرع المائي أينما تشقق نرّمه
- ”فريضة الميراث“ إذا حوفظ عليها بقوة الركبتين
- فلن تضيع مادام وراءها طالبها
- [وسیستردها] في الوقت المناسب وإنه لآت
- سأسألك، يا من يمسك المقود
- وإن كنت حاضر البديهة
- فإن [سؤالي] كمثل اللباس الشفاف
- من یرتديه سیرى جسده
- إذا اشتدت حرارة الشمس، وزال البرد
- حتى يبدأ الرواح، ويستحكم غيره
- فیرى بعيدا، حيث محطة [النزول]
- بماذا يفضل الرجل غيره ؟
- بالدعاء الذي لا ينقطع عنه بعد مماته
- أو إذا كان يحل مشاكل الآخرين غيره
- لقد قمنا [فعلا] بتنقية زرعنا، وذهبنا به
- لنوصله اليوم إلى حيث الرحي
- بمجرد ما یصل دورنا، نبدأ الطحن
- لكي نزيل من الأبواب العارضة

34. منشك آدكيغ نگانيت أبوکاض

35. اورار نساوال اولار آرتمناد

36. منشك آيزرين د اونزار اولار ايگيگ

37. اوراك خلين آدرار اي تيزي ياد

38. ايغاك رزان آسغار اينكر وايّاض

39. ايناقص اومدلو ف ايتران ايسفاوغيض

40. ايميك ن تيفاوت آياد نتميد

41. آسرس نقن تيرزي نوغ دار اوفود

42. مراو ايسكاسن ايغ ايس نيت نبید

43. اورناك آگوكن اولار انقنض

44. وانا ايسن ايس تلامت آتاگوضي

45. ايمّاغ آنت آك اور ايفل اي ويّاض

46. وانا ايسن ايسار ايزراي غييض

47. تيليت آتيفاوت آد اور فلن لعيب

48. وانا ايسن ايس سول ايرا آيا فوض

49. ايمّاغ اولار آفولكي يات نيت ايكرز

50. آماناد ن تيط آسار كا تميد

51. ايغار تيغارن آر تگ آبوکاض

52. اورا نكرز لا عداوات ناسيتند

53. اورتاد نضي توخسين ن گار آمود

54. اورا نسهيري س ايمي ن اوقشاب

كم طال وامتد بقائي ضريرا

[بل] لا نتكلم، ولا نرى

كم مر من مطر وكذلك الرعد

فلم يتصدع جبل هذا الفج

ولو كسروا أشجارا فقد نبت غيرها

انجلي الضباب عن النجوم، فاستنار الليل

بصيص النور الذي نراه نوره

كاف لجبر الكسر القريب من الركبة

عشر سنوات إن توقفنا خلالها

ليست [زمنًا] بعيدا، ولن نضجر [خلال انتظارها]

إن الذي يعني خطورة الندم

سيناضل لكي لا يخلف ما يندم

إن من يعرف أن الليل ينجلي

والنور يجدد الشروق، لا يصبر على الخطأ

إن من يعني كونه سيرحل

لجدير به الصمود ليحرث النعم

بهذا السائل الزلالي تبصر العين

وبجفافها منه يشملها العمى

لا نحترث [بذور] العداوة أو نبدرها

ولم نكشر قط عن أسنان البدور الفاسدة

ولا نتفاخر بالملبس ذي الياقة

55. اور گیس لعیب آمید نغ آف نبید

56. اورا ایسالا تاسا ایگ آنکید

57. اورا ایسالا تیط آرتنت ایحرگ

58. ایسنت مائتاوین یان آرد آک ایغاب

59. اورد لمال ایغ ایرزا ییلی وایاض

60. آنزار ایغ آک اییی ییلی وایاض

61. اگلید ایغ ایرمی س ایلا وایاض

62. لا صل ایغ جلان اورسار ایلی وایاض

63. زون آک بین ایلس فلناون آمگرض

64. آرگاز آگیس ایشوان دیغ نیت ایید

65. زوند آجدیک ن اولیلی غ واسیفاد

66. ایخ فلاسن کان وامان ن ییکیک

67. یادو ایخف آرایغ نیت ایرری یا ضوض

68. اورا ایتیغار ایخ آرد آک ایراز

69. اولآ آر ثملون آت ایکیس اوضاض

70. لخیار ن واول آد اور فلن لعیب

71. یان ایٹاضرن لحنّا والابود

72. آداس غمین ایضوضان اوفوس آد

73. یان ایسرغان لعفیت کین آحداد

74. ایغ اور جدرن آفوس ایمز آقشاب

لیس فی نضالنا من أجل حقنا عیب

لا یدمع الکبد وینکده

ولا یبکی العین ویخرقها

أتدبری ما الذی یؤدنی بالمرء إلى الزوال ؟

لیس ضیاع ماله، لأن المال یعوض

ولیس المطر إذا انحبس، فقد یتساقط الغیث بعده

ولیس ملک شاخ، فقد یخلفه الیافع

ولکن الأصل الأصل إذا ضاع، یتیحیل تعویضه

شان کونهم قطعوا السانک، وترکوا لکم العنق

المرء یجمل به تحدی [فی مکانه]

کمثل [نبات] الدفلی المزهري فی الوادی

إذا داهمته میاه فیضان عاصفة ممطرة

یحافظ علی رأسه حتی یزول الخطر

لا یتعمد الوقوف صلبا، فیکسر

ولا یلین رخوا حتی تجنيه الأصابع

خیر الکلام لا یتربک بعده فتنة

من یخلط الحناء لابد من أن

تخضب أصابع یده هذه

من أوقد النار وهو حداد

إن لم تحترق یده تثقب الشرارة لباسه

المبحث الثالث : العناية بالرحلات

الرحلات في الشعر الأمازيغي السوسي من بين أجود المواضيع ومن بين أكثرها تنوعا وإفادة وإمتاعا...

هذا الكلام العام، في حاجة إلى توضيح يتجلى في ضرورة التذكير بأن ذلك صحيح حين الحديث عن فن قصائد «الشعراء الروايس» الذين لا يدخل الشاعر احيا أزدو في مجالهم، ولكن القول نفسه في حاجة إلى تحديد ودقة حين نتحدث عن شعر «الشعراء إيمارين» الذين منهم الشاعر احيا.

عند الحديث عن رحلات الموسيقيين الروايس نجد شعر قصائدهم يضم من فروع الرحلات أنواعا منها : الرحلات السماوية، والرحلات الأخروية، والرحلات الحجازية، والرحلات الداخلية والرحلات الأوروبية⁽¹⁾...

1. عمر أمرير، "الرحلات الأمازيغية - مصير قصائد الرزوق نموذجاً"، الرحلات المغربية الداخلية 1912 - 1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهرى، منشورات النادي الجراري، رقم 1-3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة : بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005، ص. 101 - 115.

و حين الحديث عن رحلات الشعراء ايمارين مثل احيا، نتأكد أننا لم تصلنا من أنواع شعر رحلاتهم إلا بعض الرحلات المحلية، فقط على قلتها، مثل رحلة من القرن الثامن عشر للشاعر الشهير سيدي حمو الطالب .

يمكن أن نبرر كثرة رحلات «الروايس» وندرة رحلات «ايمارين» بكون الروايس هم شعراء موسيقيون جوالون، يرافقون دائما مجموعة موسيقية قد يكفي أن تضم خمسة عازفين إلى سبعة يسهل تنقلهم ويقلل مصاريفهم ولأنهم فنانون لا حرفة لهم إلا الإبداع الشعري والموسيقى في حفلات عمومية وخصوصية، داخل المغرب وخارجه، لذلك وصلتنا رحلاتهم الخارجية، بعضها خاص بالحج، وبعضها خاص بالرحلات الأوربية. في حين نجد الشعراء ايمارين قبل جيل الشاعر احيا لا يحترفون فن أحواش، احترافا شأن غيرهم من الموسيقيين الروايس السالفي الذكر...

ثم إن ايمارين إن كان منهم من يتجول في بعض القبائل، فجولاتهم محدودة وليست عادة فنية وقاعدة إبداعية ومطمح حرفي... ثم إن رحلاتهم يقومون بها دون مرافقة مجموعة «أحواش» الفنية التي قد يتجاوز عدد أفرادها الثلاثين، فيصعب تنقلهم وترتفع مصاريفهم.

إذا أضفنا إلى تلك التبريرات كون شعر أغاني الروايس سجلوه لشركات الاسطوانات في عهد الحماية الفرنسية أو في السنوات الأولى لاستقلال المغرب، وبعد ذلك تم جرد شعر الرحلات وكتب بل ونشر بعدة لغات... وهي كلها إمكانيات تقنية وفنية لا تتوفر لشعر «ايمارين» الذي لم نسمع بوجود أية أسطوانة أو شريط صوتي سجل حواراتهم الطويلة في أي موضوع كان قبل بداية استقلال المغرب سنة 1956 م، فبالأحرى الرحلات.

نقرر بعد كل ما سبق، أن عناية الشعراء الروايس بفن الرحلات الخارجية عادة وقاعدة لا نعرف لها استثناء عند الذين أدركناهم أو أدركنا شعرهم ممن سافروا إلى أوربا، أو حج في رحلته الحجازية، بينما عناية الشعراء ايمارين بالرحلات الخارجية نعهده استثناء، وليس قاعدة، وخاصة فيما يتعلق بالرحلات الأوربية.

هكذا يظهر أن حقيقة انعدام شعر الرحلات الخارجية عند «ايمارين» يمثل فيها الشاعر احيا الاستثناء، ولذلك أسباب وجيهة حالت دون إبداع الشعراء ايمارين في مجال الرحلات، وانتفى بها وجودها، بالنسبة للشاعر احيا فوصف المدن العالمية التي زارها.

أجل حقق احيا ذلك لأنه :

أولا : غير مساره الفني بانتقاله من القرية إلى المدينة الكبيرة في المغرب : الدار البيضاء، من أجل التجارة، فإذا به يتخلص من تعاطي البيع والشراء داخل جدران المتجر ليتفرغ كلية إلى فن «أحواش» الذي عرف كيف يستثمره ماديا ومعنويا، وخاصة عند دمج مجموعته الفنية في دواليب المؤسسات العمومية والخصوصية.

تلك الإمكانية الجديدة أدخلته إلى مجال احتضان بعض المؤسسات رحلاته الفنية، فتمكن من أن يتجاوز عدد الفنانين المسافرين ضمن مجموعته العشرين فما فوق وتلك فرصة لم تكن متاحة لغيره من كبار الشعراء ايمارين.

لتوضيح الأمر أكثر نعيد إلى الأذهان أن رحلات المجموعات الفنية الأمازيغية إلى خارج الوطن ليس هو الجديد لأن هناك رحلات فنية خارجية يستحيل الإحاطة بعدها، وتحديد زمن بدايتها، ولا الآفاق العالمية التي وصلتها، ولكن القيمة الشعرية المضافة في موضوع الرحلات لمجموعة احيا سببها كون الشاعر رئيس المجموعة مبدع، كما قلت سابقا، بينما المجموعات الفنية السابقة واللاحقة الآن لا يرأسها مبدع شاعر بل رجال لهم موهبة التسيير والتنظيم والتدبير بل قد يكون رئيس المجموعة لا يعرف الإيقاع ولا الرقص ولا الشعر، ولكنه الوحيد الذي ينطق العربية

الدرجة وسط الفنانين الأمازيغيين وذلك كاف ليتزعم المجموعة كلها انطلاقاً من أنه بنطقه العربية الدرجة يتولى إعداد الوثائق الإدارية وضمونها وثائق إعداد الجوازات، وأوراق السفر.

ما قلناه منذ البداية إلى الآن يفضي بنا إلى الاقتناع جميعاً بأن نشر نماذج من شعر رحلات أحيا عمل له أهميته العلمية، ومع ذلك نصرح بحقيقة إبداعية لا تلغي سلبيتها القيمة المضافة لتلك النماذج وجدتها في تاريخ شعر إيمارين، ولكنها في نفس الآن حقيقة تفسر ما قد يلاحظه غيرنا على تلك النصوص من كون ضعف صياغتها الفنية لا يتكافأ مع جودة الفكرة.

نحن لن نبرر ضعف الأسلوب الفني ذاك، ولكننا نعلن أننا نؤمن بأنه من التجليات الطبيعية حين صار الاستثناء قاعدة في إبداع الشعراء «إيمارين» القدماء، ذلك أن الأصل في شعرهم هو أن يبدعوه في حميمية تنافسية حماسية خلال تحاور الشعراء أمام جمهور من المتذوقين الأملعين الذين حضروا ليس من أجل جمال الموسيقى والحركات التي تعودوا على رؤيتها وممارستها في كل عرض عرض، ولكن الجديد المرتقب المتغير على الدوام إلى درجة لا يتكرر، هو الإبداع الشعري التلقائي، نتيجة تألق وتألق الشعراء المتنافسين في السمو بالمعاني والعبارات نحو الآفاق الإبداعية البديعة للغة الرمزية التي تعتبر من صميم العبقرية الشعرية الأمازيغية.

هكذا يولد الإبداع الرمزي الرفيع في احتدام المنافسة الإبداعية الرائقة، وكلها شروط نفسية لم تتوفر للشاعر أحيا حين يبدع قصائد رحلاته التي ينظمها على انفراد، ويكتبها على الأوراق على غير عادة الشعراء «إيمارين»، وكأننا به يكتب مذكرات رحلاته بلغة عادية نادراً ما تتخللها فلتات رمزية.

أجل إن الشاعر لم يعتمد تلك الطريقة الإبداعية المعزولة عن الجمهور والمجموعة الفنية، ولكنه في خارج المغرب مضطر لفعل ذلك، بل ما فعله هو أقصى ما يمكن فعله في تلك الظروف التي على الرغم من أنها توفر الإمكانيات المالية، ولكنها لا توفر إمكانية التواصل مع الجمهور عبر الكلمة الشعرية وحدها، لأن

الجمهور الأجنبي هناك في دول القارات الخمس ليس في حاجة إلى سماع القصائد الشعرية بلغة لا يفهمها، بل هو حاضر من أجل الاستمتاع باللوحات الفنية القصيرة إيقاعا ورقصا..

الخلاصة إن شعر رحلات الشاعر احيا ازدو هي في آخر المطاف قيمة مضافة في تاريخ شعر ايمارين، وسنقدم في هذا المبحث ثلاث قصائد : «امودون باريز 1987»، و«امودون بغداد 1987» ثم «امودون موسكو 1988».

الرحلات :

1. قصيدة : «امودون باريز» 1987 - رحلة باريس 1987 :

الرحلة إلى باريز مكننا الله من الخروج إليها
في [باريز] ما يحير سامع من لم يزره
بعشرة أضعاف الدار البيضاء أشبهه
شهر بلياليه، لم أحط خلاله بشساعته
لم نكن عارفين بالأماكن، ولكن الناس يرشدوننا [إليها]
جميع من يسكن [باريز] من العرب ومن الأمازيغ
فيهم من نعرف، ومنهم من لا نعرف
[ورغم ذلك] كل من تلقاه سيفرح بك
الشاعر المبدع، نجم الكل يعرفه
تسجيلات [أغاني شعره] تسمع عند
ارتشاف كووس الشاي

وصل غناء شعره إلى حيث لا تصل أقدامه
في كل يوم - يا أخي - نصل إلى مكان جديد
تجولنا كثيرا في باريز، فلم تخف عنا أخباره

1. آمودون باريز ربّي اورمناغ نفوغ ايس
2. ايلّا كيس ماغ ايتوهم وآنات اورايكين
3. مراون دار لبيضا آس راي ك تيس متلغ
4. آيورن واذان آغ اوركمّغ آكال نس
5. اور نخاليض مدّن كادانغ ايمالن اينّاكغ
6. كولو يا عراب دماكيس اولّا يا شلحي
7. ايلّا كيس ما نسّن كيس مايكّ اور نسّين
8. وانا دكّا تمنا كارت ايراسرك ايفرح
9. ايكاباب ن ايموريكّ ايتري كيوان ايسنت
10. هان لموسجالات آغ ايس نيت سّان آتاي

11. ييلي اورلكمن ايضارن آيلكم واول
12. كول آسف آخويا دانسنفال لماكان
13. نكاكولو باريز لخبار نس اورنتلن

14. خمسين طّاج نیکّا یس آیسکر اورومی
15. لبنیان باریز ایگا آقدیم ن تاسوتین
16. سول اوکان زینّ ایغ آتن ایتانای لخلق
17. ییلی «باریس» اورّاکیس تافیم آغاراس
18. ایغلب جامع لفنا غیر یوسی آموسلم
19. غین آغ نیت زّزان تیرمت ایحلان
20. ایلا «شان زیلیزی» کان کولو طوماطیک
21. کولو ماتریت ایلا کیس غین آر ایتنوار
22. بیع اوشرای باریز ایلکمت ایس اوشلحی
23. هان لمواگز داکیس عمرن نکانت
24. ماکیس ایفکاربی د لاموال حاولین
25. ایلین ایغاراسن اوگرنک آیا سیف ن سوس
26. مقار آرکیس تیدون سمّوس لکیران
27. ییلی اوغاراس ایگ ایسمنس «باریفیک»
28. زون اوکان تلکمت ایگی ن واسف ن «م ربيع»
29. لوحن کیس زنبوح اور لکمن آکال
30. دو واکال ایلا کیس میان اوغاراس
31. اولو لیترو ایلا کیس آلف رات آسین
32. ایناکا تریت زرب آس ران آکیس آوین
33. تیلی سمطا ماغ ایتروس اوضار نون
34. ایلین ایسراس تازال آرکا طرمیت

- خمسون طبقة، و زیادة، شیدها الفرنسي
- البنایات الأثرية للأجیال العریقة فی باریز
- فما تزال آية فی الجمال حین یأملها المرء
- هناك [یوجد] «باریس» یتیه السائر فیهِ
- یفوق «جامع لفنا» فی اکتضاضه بالمسلمین
- هناك حیث تباع الأكلات الحلال
- وهناك [یوجد] «شانزلیزی» حیث ابداع التكنولوجیا
- كل شیء ترغب فیهِ، تجده هناك یتلأ [جدة]
- [بالتجارة] بیعا وشرء، وصل السوسیون [شانزلیزی]
- ردهات متاجرهم المكدسة بالسلع زرناها
- ما أكثر الأموال المستثمرة فیها
- [باریز] تخترقها طرق أكثر اتساعا من «وادی سوس»
- عرضها وإن تجاوزت فیهِ خمس حافلات
- یوجد طریق اسمه «باریفیک»
- شبهه بوصولك قنطرة «أم الربیع» [فی المغرب]
- الق فیهِ حامضة، فلن تبلع قاعه
- باطن أرض [باریز] یخترقه مائة طریق
- ویخترقها «المیترو» الذی قد یركبه الألف
- إلی حیثما ترید، یوصلك بسرعة
- هناك سلام متحركة [یکفی أن تقف] علی قدمك
- [فتوصلك]
- هناك محطات [عدیدة] فسافر عبرها حتی

35. ف ايگي ن واكال آغ اور توفيت آغاراس
 36. تامورغي لحديد آيعمارن آغاراس
 37. مدن داکولو تازالن اور ايقامايان
 38. يان اور سالان آديدك آعمارن آوال
 39. لهم ن دونيت ايعمر آك لخالايق
 40. كيوان كاد سربيس والي ت كايويين
 41. آني ت ايعدم ييلي گيس لهم ايكملت
 42. ييلي صفا غ مدن دا صفون كرا سالان
 43. اوراك ايش يان اورا گيون اي تنمام اي يان
 44. ايروموين غ ايسم دلافعال نس آموسلم
 45. اورا تافيم غايد لحشوم آكا تلين
 46. آد ايروح تيگمي غوين نيت لماحال نس
 47. سالان لقرايا ما غ ايتعلام لحايات
 48. آيلي س ران آتيد ايفل آسناغ ايموت
 49. لعيلم آد لجديد آغ سول ايلانا جاح
 50. تيلي لخوريا غ لمسابل كولوتنت
 51. يان ايران تيمزگيد رزمن تيفلوين
 52. كيوان د لعبادا نس ايسالا ييتنت
 53. تيلي لكانيسا ليغ صورن لماسيح
 54. ييلي لملاح اوداين آتاك ايعمرن

- أما فوق سطح الأرض فلن تهتدي إلى الطريق
 وسائل النقل جراد احتل الطرقات
 الناس كلهم يسرعون بدون استثناء
 فلن يتفرغ أحد للثروة معك
 هموم الدنيا شغلت البشر
 كل منهمك يا أخي في عمله
 يحرص على إتمامه بإتقان
 في الناس الإخلاص، يتقنون كل ما يفعلون
 لن يغشك أحد، ولن يغتبك لغيره
 ”روميون“ اسمهم، ومعاملاتهم اسلامية
 لن تصادفوا [عندهم] هذه الكثرة من الأطفال المشردين
 بمجرد ما يعود [الطفل] إلى المنزل، يلزم مكانه
 يعتني بدروسه، ويتربى على [تحمل] المسؤولية
 ليخلف بها، ما سيخلد ذكره يوم يموت
 الدراسة الحديثة، وحدها التي تجدي الآن
 تعم الحرية كل المجالات
 فمن أراد المسجد [ليصلي] يجد الأبواب
 مفتوحة
 كل امرء يمارس ديانته
 هناك الكنيسة التي صور فيها المسيح
 وهناك ”الملاح“ أهل باليهود

55. نڪاتين يان اوزم نڪشم نيت اي تاكات
 56. لحرب لعالامي داغ فلاسن عمرغ
 57. تيفلوين ن باريز آغ روران آليمان
- كنا [نحن المغاربة] المجندين وسط النار
 في الحرب العالمية لما دافعنا عن [فرنسا]
 وطررنا [جيش] الألمان من عتبات باريز

2. قصيدة : "أمودون بغداد" 1987. رحلة بغداد 1987

1. نوفانيت يان اومودو لفرح آسرس ايويغ
 2. لعيراق غ لعاراب ايس نيت إيلا تاريخ
 3. آتي بغداد نكا گيس يان مراو ووسان
 4. آيلي زريغ نرا داك فلاسن ساولغ
 5. «نهر دجلة» ايلا کيس، يوسي نيت آمان
 6. هان آزوکز داغ نگويز آرت اوکان ايتاناي
 7. والايي لحمازون تلکمت آفران
 8. «مولاي عبد القادر» نزورد لحوروم نون
 9. سوتلغ گيم المدينيت اور ايخاصايات
 10. اولاياسغار لي کيس ايعمرن آکال
 11. ايكات اوسغار آدن تيني حاولن اوکان
 12. هاتي لان واقاين زوند کاتوسيت تآمنت
 13. ايغ ایکاکرا بغداد اورتن شين ياوي سول
 14. هان ايقاند سول آد آضوان عاودن سيفار
 15. ايلا کيس لبنيا غير آفلا واکال
 16. والايي بغداد ايضاف لخالايق
 17. ايلانيت کيس درب ايعزلن س اوما سيحيي
- فرصة رحلة اغتتمناها سرورا
 العراق في العرب ذو تاريخ مجيد
 في بغداد أقمنا عشرة أيام
 اليك أصف الذي رأيت
 "نهر دجلة" الغزير المياه
 عليه يشرف الفندق الذي به حللنا
 ورغم ذلك فالحرارة، كأنك في الفرن
 "مولاي عبد القادر" زرنا حماك
 تجولت فيك أيتها المدينة، التي لا ينقصها شيء
 وكذلك الأشجار التي تسيطر على [فضائها]
 هي كثرة أشجار هذا النخيل الباسق
 ثمره في الحلاوة، كأنك تتناول العسل
 من زار بغداد، ولم يذق [ثمره] ويتزود منه
 فحتمًا، سيرجع ويعيد السفر
 الأرض كلها مرتفعة البنيان
 رغم ذلك، فبغداد مقسمة سكونا
 حيث فيها حي خاص بالمسيحيين

18. ايلين لجواميع ماغ ايتزالا يان ايران

19. بابل يالموگار كولون لعالام

20. يات لمدينه داغ آزر اين تلات نيت

21. هان رسوم لي دارس اور حرا لولان

22. تلاغ رسوم لي دار خمسين ن تاسوت

23. علا تاقدیر آداون آخويا تينغ

24. كولو لعالام آكيس ايعمرن لفرح

25. ايللا شرق د لغرب ايعوي كيوان لحاق نس

26. دو وال لعاراب اور كيس ايخا صا يان

27. نوفان «مصر» ايللا كيس ايلين ليامان

28. آحا منشك دلهيما د لاخبار نمالانين

وفيهما المساجد ليصلي من يشاء

”بابل“ [مهرجانها] ملتقى العالمين

مدينة لتقديم العروض [الفنية] ملائمة

ها هي ذي آثارها [العريقة] لم تولد حديثا

مذكورة في مصادر عمرها خمسين قرن

على أقل تقدير حسب قولي يا أخي

كل العالم ممثل في أفراح [مهرجان بابل]

المشاركة، والمغاربة، لكل واحد حظه

الدول العربية لم يتغيب منها أحد

وجدنا هنالك المصريين حاضرون، وحضر اليمينيون

يا لها من أجواء هائلة وتفاهم كامل

* * *

29. هان آزوگز ن قرطاج آغ ن سنفا س ايميك

30. نوفان كيس يان او كابر تونس حيلن آس

31. نشرك ايدس آمودو بغداد آس ناك نروح

32. ايويغ ايسن ايموريك نغ ايطافن لوصول

33. فرحن سرغ آيت تمازيرت اولامان اوفيع

34. ايحاضرن كيسن لوزير ايسلم فلاغ

35. هان لماكلان «تريد» د اوتبير اولافولوس

36. ايلين ايزا مارن داتن ايسنوا فلاغ

في مطار قرطاج، استرحنا يوم السفر

وصادفنا وفدا تونسيا، سيسافر إلى العراق

ترافقنا في السفر، ووصلنا جميعنا بغداد

لنقدم عروضاً من فنوننا الأصيلة

ابتهج بنا أهل البلد ومن وجدنا عندهم

حضر هناك الوزير الذي سلم علينا

[قدموا لنا] أكلة ”التريد“ والحمام والدجاج

وهناك شواء خرفان، من أجلنا

37. آسي نيت س اوزلماض نك اولا يافاسي
38. ايس اوكان لحرب آد ايكران آر ايسيحيل
39. ايميك ل هول ايحادا اوكان لخالايق
40. نكي باعدا آمطا آد ايگزن ف توالين نغ
41. ايمنا گماك س تابوشت ايغار ايتمرات

فتناوله بيسارك، أو باليمين
لم ينغص سعادتنا سوى هذه الحرب [العراقية الإيرانية]
فمسحة الخوف بادية على الوجوه
وأنا شخصيا، دمعت عيني
يتعذر الصبر إذا رأيت أخاك في الرضاع يتعذب

3. قصيدة : "أمودون موسكو"، 1988. رحلة موسكو، 1988

1. آروسيا لاقدام نغ نوسيتند
2. ايمالاس ن توسنا ف لمغريب
3. آف ايصرف لوزير ن اوكلید
4. نيويد ايموريگ آويغد لكوتوب
5. تاريخ اولا لاصل ايگان لموفيد
6. آس ريغ آتندنفل ياور نخاليض
7. ايكي ن صباح آس لكمغ لحدود
8. ها ديوانا غلبنت لمري ن جاج
9. آر كا تزراي ايرگازن غ لعاداب
10. اورگيس اينجم يان مقار د ريباب

يا روسيا، أقدامنا أتت بنا إليك
الأسبوع الثقافي المغربي
من أجله بعثنا وزير ملكنا
أحضرنا فنوننا، والكتب
والتاريخ، والمجد الأصيل لارومتنا
نريد إيصالها لمن لم يتعرف [على المغرب]
بعد الصبح، وصلنا حدود [الاتحاد السوفياتي]
حيث الجمارك أقوى من مرآة الزجاج
تمرر الرجال من السراط
فلم يسلم من عذابه أي شيء حتى "الرباب"

* * *

11. موسكو نكا كيس اوكان خيرلاه
12. نزا البنيانس ايكاكولو لبروج
13. اورگيس زريغ لقصور ايگان لجديد
14. اورگيس زريغ آيت لمال د لموجود

موسكو، أقمنا فيها ما شاء الله
فلاحظنا على البنيان غلبة الأبراج
لم أشاهد فيها القصور الجديدة
لم أر فيها أثرياء المال والمتاع

15. آنیت سكرن رياض آر ايتنزه | اويشيدون رياض التنزه

* * *

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 16. واخا توسيت اوكيطارس لموجود | لو حملت على الدابة الأثقال |
| 17. ايلّا توب اولايروكوتن لجديد | التوب وافر، وكذلك الأواني الجديدة |
| 18. رخّاس زنزان اي يايث لخاريج | يبيعون للأجنبي بثمان منخفض |
| 19. اولاداخليل اور كيس نذري لضياد | وحتى لمواطنيهم، فليس هناك احتكار |
| 20. لا وصاف اي موسلمن آكيس نتمناد | أوصاف المسلمين تتجسد [في معاملاتهم] |
| 21. لما عيشا لانت اوكان س لحدود | مستوى العيش عندهم مدروس |
| 22. مدّن اور غنين اور زلضن يان منيد | الناس ليسوا بأغنياء، ولا بفقراء، هم متساوون |
| 23. اور كيس زريغ ليسراف غوين لحدود | لم أر [مظاهر] التبدير، إنهم منظمون |
| 24. اور كيس زريغ آر گاز ايفغن صاواب | لم أر هناك شخصا يخترق القانون |
| 25. اور كيس زريغ آر گاز ايطف لموجود | لم أر هناك شخصا فاحش الثراء |
| 26. آد ايسودو لميرسيديس لجديد | يأتي راكبا "مرسيدس" الموضّة |
| 27. لحديد لي كيس، گان آك يان منيد | وسائل النقل هنا تكاد تتشابه |
| 28. ساحا لخمرا وانا ايران آيزر لعجوب | الساحة الحمراء لمن أراد أن يشاهد العجائب |
| 29. لقبرن «لينين» ايجانيت وين جّاج | قبر "لينين" اتخذ كله من الزجاج |
| 30. كول ماد ايجان موسكو آرت ايتمناد | كل زائر لموسكو سيراه |
| 31. ايغ نيت ايغي «سربيس» آور ايتزراب | إذا وقف في الصف في غير تسرع |

* * *

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 32. آروسيا ديس تلاغ لعاداب | روسيا جحيم بردا |
| 33. آتفل يوتي كيس آكال ايس ايبيد | الثلوج أكثر تراكما من الأرض |

إن البرد القارس يسري في العظام
من لا يشرب "الفودكا" - ذلك النوع من الخمر -
أو لا يرتدي تلك الملابس الجلدية
فسيعاني من جحيم [البرد] دون الحساب
فعليه أن لا يخرج إلى الشوارع للتنزه
وإنما يلزم فراشه الذي يقيه من البرد

34. هان آصمید ایخسان آغ ایزیکیز
35. یان اور ایسان «لفوتکا» آد ایگان شراب
36. نیغ نیت لسان لگسوت ایگان جلد
37. رائیت زرین لاعذاب بلا لحساب
38. آد اور ایفوغ س ایسواک آر ایزیکیز
39. دیس کایوجاد لفراش ایکس آصمید

* * *

الرخص موجود، النقود لا نراها
عشرون يوما استغرقتها هذه الجولة
لم أر فيها أي شخص يتشاجر
أو يسرق، أو يحاول أن يغشك
حقوق المرأة، وكذلك حقوق الرجل
لا فرق بينهما في قانون البلد

40. رّخا یوجاد، لفلوس آور نثمید
41. عشرين ن واس نکاتن غ لفرح آد
42. اور گیس زریغ آرگاز ایرا آیمّاغ
43. اولاد آکورن اولاد راک نیت ایکند
44. لحاق ن تمغارت اولاوو اورگاز
45. اوراک بضین غ لقانون لبلاد

الفصل الرابع : تحيين الرموز العريقة

المعجم الرمزي العريق

الأمازيغية الرمزية لغة إبداعية مغايرة للأمازيغية العادية أصلا ودلالة ووظيفة... لها مناهل تستمد منها حمولتها الدلالية. وتملك مقومات خاصة، تؤطر التحوار بها، بالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية.. فإن للمتلقين عادات ذهنية يدركون عبرها الدلالات المقصودة رمزيا (أمير، رموز الشعر الأمازيغ... 2003).

كل ذلك وغيره، مما يؤكد أن الأمازيغية الرمزية ليست في الشعر الأمازيغي مصادفة، ولا تقليدا للمذهب الرمزي الذي ظهر في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر، بل هي قيمة تعبيرية، يؤكد الإبداع الأمازيغي القديم في كل تجلياته أنها رمزية متوارثة جيلا بعد جيل، منذ نشأتها في زمن بعيد، وتطورت عصرا بعد عصر حتى وصلنا اليوم تراث رمزي غني.

ليست غايتنا في هذا العمل الوقوف عند رمزية شعر احيا، فهو في ذلك ليس استثناء، ولكننا لا حظنا في مشروعه الفني ملاحظة خلاصتها أن احيا عاد في

مشروعه الفني إلى تلك اللغة الرمزية المتوارثة وتفنن في توظيفها شعريا، وبلغ الأوج في الحوارات التي كانت تدور بينه وبين الشاعر لحسن أجماع. وكان كل واحد من الشعاعين آية من آيات الخبرة الغميسة بأسرار جمال المعجم الرمزي الأمازيغي، إلى درجة لزوم الشاعر ان التعبير الإبداعى الرمزي في مطولات حوارية حتى يبدو واضحا أن المعجم الرمزي في جل الأشعار يطغى على المعجم الصريح.. وكأن الرمز هو القاعدة في الإبداع الشعري، والتصريح استثناء...

إن الجديد الذي نريد الوقوف عنده في رمزية شعر احيا هو كونه ليس مجرد شاعر خبير باللغة الرمزية يوجه أزمته كيف يشاء، بل نقف عند كونه يتفنن في تجاوز ذلك التملك إلى براعة ذكية تسعفه في تطويع المعجم الرمزي القديم ليوظفه من جديد في التعبير عن أحداث جديدة مثل تلك المباراة لكروية التي انهزم فيها المنتخب المغربي أمام المنتخب الجزائري سنة 1979 بخمسة أهداف. ومثل المظاهرات الصاخبة التي انفجرت في الدار البيضاء سنة 1981، ومثل ذلك الإجراء الضريبي الذي سمي بـ «مراجعة الضرائب» وكيف كان كارثة أفلست كبار التجار..

ولكي نستوعب الأمر جيدا، سنركز على تأويل تلك النماذج الثلاثة، وسنلاحظ كيف يطوع الشاعر المعجم الرمزي القديم ويوظفه توظيفا جديدا في الدلالة على موضوع طارئ جديد فسهل بذلك على المتلقين استيعاب رموزه. وهو شيء يصعب استيعابه بسهولة عند شعراء آخرين من المثقفين الذين يبدعون رموزا جديدة يصعب على الذهنية الأمازيغية استيعابها بيسر، ولأنها انفصلت عن «المناهل» الرمزية المعهودة.

1. تحيين معجم رموز الكرة

أ. سببه مباراة كروية بين المغرب والجزائر :

في أواخر شهر دجنبر سنة 1979، وأوائل شهر يناير سنة 1980 سيطر على المجالس حديث انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم، أمام نظيره المنتخب الجزائري، برسم إقصائيات كأس افريقيا للأمم، في مبارتي الذهاب والإياب بحصتين ثقيلتين، فتم بذلك إقصاء المنتخب المغربي من النهائيات.

صادف تلك الأجواء الرياضية المتوترة، إقامة حفل عقيقة في حي بنجدية بالدار البيضاء، وأحضر مقيمها الشعراء الشباب والشهيرة يومئذ بالشعراء ((إحيى وأجماع)) لينشطا بحواراتهما الشعرية لوحات فن أحواش الذي يترقب الضيوف إقامة سهرته بعد تناول العشاء، على العادة.

خلال احتدام إحدى أجود اللوحات الفنية في ((أحواش)) تلك العقيقة، وبمجرد أن أنشد الشاعر إحيى البيت الذي بدأه بلفظة ((تاكورت)) - مباراة كرة القدم - أدرك

الجمهور أن الفرجة الشعرية مضمونة، وأنهم سيتابعون بحماس احتدام حوارات شيقة، شأن حماس احتدام مباراة كرة القدم بين المنتخبين الجارين المغرب والجزائر. سيبلغ التطابق مدى التماهي والتشاكل بين حماس «المباراة الكروية» وبين حماس «المحاورة الشعرية» حين يتفطن الجمهور إلى أن الشاعر احيا سيمثل دور أحد الفريقين الكرويين، وسيطبق في لعبة الشعر خطة كروية هجومية يحتفظ فيها أكثر بالكرة- الكلمة الشعرية- مع التفنن المثير للإعجاب، لذلك ستظهر مقاطع شعره أطول من مقاطع الشاعر أجماع في البناء العام للحوار.

في مقابل ذلك الفريق سيمثل لحسن أجماع دور الفريق المنافس الذي سيطبق في لعبه طريقة يكسر بها خطة خصمه بالهجمات المضادة الخاطفة الشديدة القوة والتركيز، لذلك ستظهر مقاطع شعره قصيرة جدا، وموحية أكثر.

بالإضافة إلى تلك الخطة المشوقة تفنن الشاعران معا في حيلة إبداعية أخرى، تشد الجمهور لمتابعة الحوار لحظة بلحظة. وتتجلى تلك الحيلة في الإيحاء المستمر بأنهما مهددان بالاعتقال بعد كل بيت انتقادي، وهما يوحيان إلى أن مصدر خوفهما من الاعتقال هو كونهما تفتنا- بعد فوات الأوان- إلى أن من بين ضيوف حفل تلك العقيقة، يوجد بعض المسؤولين من رجال السلطة الذين لا شك أنهم سيصدرون الأمر باعتقال الشاعرين متلبسين بتهمة الرمز بالانهزام في كرة القدم إلى أمور شديدة الحساسية.

حدث في حفل تلك العقيقة أن قام أحد الضيوف بالتسجيل الصوتي لذلك الحوار الساخن. وسيتسرب شريطه المسجل بعد ذلك، لتتسارع وتيرة استنساخه بشكل مذهل، تواكبها إشاعة اعتقال ومحاكمة الشاعرين، فتكاثرت نسخ الشريط، وتهافت الناس على سماعه في المدن والقرى... سهلا وجبلا... داخل المغرب، بل وخارجه حيث الأمازيغيون شرقا وغربا...

من المفارقات التي لا نستغربها في مجال مصادر الشعر الأمازيغي، أننا اليوم، وبعد مرور ثمان وعشرين سنة على إبداع تلك المحاور الشعرية، وما سبق أن عرفته من شهرة طنانة، وذيوع في الآفاق.

رغم كل ذلك ستصير تسجيلاتها في يومنا هذا من المصادر الصوتية المفقودة، إلى درجة بحثنا عنها، وبحث معنا الشاعران، وكل من يعرف أننا عنها باحثون دون جدوى.

رغم ذلك ننتظر مفاجأة ظهور نسخة أو أكثر بعد نشر هذا الكتاب، وفي انتظار ذلك، نحرص اليوم على ألا يضيع متن شعر تلك المحاور، كما ضاع تسجيله الصوتي، لذلك قمنا بجمع الشاعرين في الدار البيضاء، وكتبنا عنهما نص الحوار من فم لأذن، باللفظ نفسه والترتيب ذاته، وعدد الأبيات الخاصة في ذلك الحوار بمباراة كرة القدم ورمزياتها.

لم نكتف بهذا، بل ارتأينا ضرورة القيام بشرح ذلك الشعر وتأويل الرمزيات التي اكتسب بها شهرته وقيمه يومئذ. لأننا إن لم نفعل، سيأتي بعدنا من يعثر على النص، ويقرر - عن جهل - أن شعره مجرد وصف بسيط لانهزام المنتخب المغربي لكرة القدم.

ب. نص الحوار الرمزي (*)

أحيا

1. تاكورن، ضوراد آفلان تحوكا يا غ
2. لمغاربا آغلیدنسن آرملو كاليف
3. وانا د كاتنما كارت آرسنت آلان

*. لم نرفق هذه النصوص بالترجمة الحرفية لأننا سنورد معانيها بوضوح كاف في ثانيا تأويل الرموز.

4. خمساً ن لبون ايلاً گيس ما ايتيني يان

5. ياك اورد رّشوا آد ايكشمن لأعيبين

أجماع

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسّن يات

7. مراد أحواش نكي د احيا راتن سمسرخ

احيا

8. لمغاربا زرّين غ ترگازت اورت سول لكمن

9. خمساً ليترون شراب آرتناك سّان اي يان

10. غين آغ كولوطر زانت لماصاليح نغ

11. لجازاير ايحييل د ايرگازن علّمين

12. ياويد سرك ضيد آيوون قنّ ايمي نون

13. آكاشا طرخ ايتيدان سول قا مانين

أجماع

14. نكي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلان

15. ايغ ايفوّلحال لكيد ايخشن سكر فلاس

احيا

16. اورنگي بلاوا بيا ايغاك كشمغ آكال

17. ضّاعيف آنكا دار ربي د ماليك لحاسان

18. لان ايرگازن غيّد دان والانين أوّال

*. لتأويل هذا النص لابد من الإشارة إلى أننا سنتدرج بالانتقال من تقرير المعنى الظاهر الجلي، لنصل على هديه إلى المعنى الرمزي الخفي، ونحن نفعل ذلك نستحضر مقومات الرمزية الأمازيغية، وعادات الإبداع الشعري وإنشاده، والعمليات الذهنية التي يواكب بها المتلقون تلك الرمزيات، وتأويلها. هكذا سنتابع بداية الشاعر احيا للحوار الشعري على عادة الشعر «إيمارين» الذين يحرصون على جعل مطالع شعرهم تشد الحاضرين وتشوقهم إلى المتابعة، وفهم المقاصد.

19. اوراد آدجين آزارو ن يان آبي سيحلن

ت. تأويل رموز الحوار(*) :

تعمد الشاعر التشويق بالإيحاء إلى ظروف العلاقة بين انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم أمام المنتخب الجزائري، وبين الفشل في تدبير الشأن العام في مختلف المجالات، وانعكاس ذلك سلباً على المجتمع المغربي.. فقال الشاعر احيا :

1. تاكورن، ضراد آفلان تحو كايغ

2. لمغاربا آكليدنسن آرلمو كاليف

3. وانا د كاتنما كارت آرسنت آلان

4. خمسان لبيوت ايلآ كيس ما ايتيني يان

5. ياك اورد رشوا آد ايكشمن لاعيبين

يعبر البيت الأول بصريح اللفظ عن مدى عمق تأثير جميع المغاربة بالانهزام الشنيع لمنتخبهم الكروي الجديد، ليأتي البيت الثاني مؤكداً على أن التدمير عم جميع المغاربة بدءاً بالاستياء الشديد للملك إلى المكلف - المقدم - في أحياء مدن وقرى كل القبائل.

البيت الثالث يذكر بأن تلك الهزيمة أبكت كل الذين صادفهم الشاعر، لأن الانهزام بخمس إصابات، يبدو غير بريء، كما يقول البيت الرابع.
لكل ذلك تساءل الشاعر في البيت الخامس والأخير من المقطع قائلاً ما معناه «ترى ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين؟».

الجمهور الأمازيغي المتذوق للشعر الرفيع، يدرك أن هذا المقطع الشعري لا يقصد به الشاعر معناه الحر في الظاهر، أي الانهزام في كرة القدم، بل سيكتشف أن الشاعرين تفننا في تحيين الرمز بذلك الانهزام الكروي، ليمررا عبره انتقاد لفشالات عديدة في مجالات حساسة.

بالإضافة إلى تلك الرمزية العريقة فإن اختيار الشاعرين الحديث عن الهزيمة الكروية فيه استثمار نفسي لحديث المجالس، وانشغال الناس وتأثرهم الشديد بتلك النتيجة الصادمة. فكان ذلك الاختيار من أجود العناصر النفسية الجديرة بأن تستقطب الأسماع، وتحفز الأذهان لمتابعة أطوار المقابلة الشعرية، في أجواء مقابلة كروية دولية قارية وما تحبل به من المعاني التاوية.

انطلاقاً من كل ذلك، سننظر إلى المقطع نفسه من زاوية «اللغة الأمازيغية الرمزية» المستقلة عن «اللغة الأمازيغية العادية»...

لنتأمل كلمة «تاكورت» في أول البيت من المقطع، لنذكر أن الشاعر سار على عادة القدماء في الرمز بنتيجة مباراة كرة القدم إلى نتائج ممارسات سياسية أو إدارية تنعكس نتائجها إيجاباً أو سلباً على المجتمع. ويأتي البيت الرابع ليؤكد الأمر بالإشارة إلى أن التسجيل المتتابع لأخطاء المسؤولين المتعددة الرامز إلى تعددها بكثرة «الأهداف» الكروية التي دخلت شباك المنتخب المغربي، وهي خمس إصابات. الفكرة التي سيبنى عليها الشاعر تساؤله في آخر المقطع حين يسأل: ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين؟

بمجرد ذكر الشاعر احيا «الرشوة» باللفظ الصريح، والرمز باللعبين إلى آخذيها، سيدرك منافسه الشاعر لحسن أجماع خطورة ما يرمي إليه محاوره، لذلك سيحاول أن يرده، ويثنيه قبل أن يتورطاً معاً في انتقاد ما ترمز إليه «الرشوة» ذاتها من أنواع الفساد، وانعكساتها السلبية على المجتمع، لذلك سارع أجماع إلى التخلص من الورطة بقوله:

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسن يات

7. مراد احواش نكي د ايحيى راتن سمسرخ

في سياق تطابق، وتماهي رمزية المباراة الكروية، مع المباراة الشعرية، سيكون البيت الأول من البيتين، مراوغة شعرية، في هجوم مضاد ينبه به الشاعر الحاضرين إلى أن محاوره احيا لا يتحدث عن الانهزام الكروي، ولا عن التأثير العميق للجماهير الرياضية، ولا يقصد غضب الملك على الفريق الكروي، بل إن الشاعر يرمز بكل ذلك إلى أمور أخرى حاول إقناع محاوره بالابتعاد عن تناولها في هذا الحوار الشعري، لأنها من اختصاص المسؤولين السياسيين المعارضين للحكومة - مثلاً - وليست من اختصاص رجال الإبداع الشعري.

صاغ الشاعر تلك الفكرة في صورة كاريكاتورية مرحة، باعترافه فيها بأنه هو ومحاوره من الشعراء فقط، ولا معرفة لهما بفنيات وتقنيات اللعب بالكرة. ثم أضاف ما يضحك السامعين ويهجمهم حين قال : لو كان الإبداع في لعب كرة القدم يشبه اللعب بالكلمات في إبداع شعر حوارات أحواش، لو كان الأمر كذلك لكان الشاعران : أجماع واحيا وحدهما كافيان لمواجهة المنتخب الجزائري لكرة القدم، وسيقهران كل لاعبيه بالأبيات الشعرية الهجائية حتى يضطر كل بطل جزائري لمغادرة الملعب هروبا من الهجاء اللاذع للشاعر أجماع وحده «رأثن سمسرخ» سأطردهما.

شدة وطأة هذه الصورة، وقوة دلالتها في أصلها الأمازيغي، حفزت الشاعر احيا للمبادرة إلى الانقضاض على الكلمة، وكأنه ينقض على الكرة ليبدأ هجوما جديدا يسيطر فيه على اللعب الإبداعي أكثر فقال :

8. لمغارباً زرين غ تر كازت اورت سول لكمن

9. خمسا ليترون شراب آرتناك سان اي يان

10. غين آغ كولوطر زانت لماطا صالبح نغ

11. لجازاير ايحييل د اير كازن علمنين

12. ياويد سرك ضيد آيوون قن إيمى نون

13. آكاشا طرخ ايتيدان سول قا مانين

صار واضحا أن البيت الأول من هذا المقطع متعدد المقاصد، فقد يعني مجرد الحديث عن بعض أسباب الانهزام الكروي يومئذ، وقد يتضمن معنى آخر في سياق كرة القدم المغربية، وتاريخ أبطالها ومنتخباتها التي حققت إنجازات كروية عالمية رائعة في التظاهرات الدولية السابقة، عجزت عن مثلها تشكيلة المنتخب المنهزم سنة 1979. ستصير تلکم المعاني متجاوزة إذا تم تأويل رمزيات لعبة كرة القدم لفهم أن أول كلمة في أول بيت المقطع كلمة «لمغاربا» تعني عموم المواطنين وخاصتهم أي أنها لا تقتصر على لاعبي منتخب كرة القدم وحدهم.

ولما كان باقي البيت الشعري يشير إلى المنجزات الباهرة التي حققها المغاربة في الزمن الماضي، فإن المقصود يتجاوز منجزات أبطال كرة القدم إلى منجزات مشاهير أعلام المغرب في الفكر والنضال والتجارة والفن والسياسة والمقاومة.. وهلم جرا في تلك المجالات عبر التاريخ. وهذا يعني أن الأجداد الكروية المشار إليها هي رمز لمفاخر المغاربة، أفرادا وجماعات ودولا، عبر الأجيال والعصور.

عندما سننتقل إلى البيت الثاني في المقطع المبدوء بقوله «خمسا ليترو..» - خمس لترات - سنجده بدوره صريح القول في إخبارنا بأن كل شخص يحتسي خمس لترات من الخمرة.

إذا اكتفينا بالفهم العادي لهذا الخبر في إطار انهزام لاعبي المنتخب المغربي، فإننا سنفهمه باعتباره إشارة من الشاعر إلى إشاعة كانت تقول : إن انهزام لاعبي المنتخب المغربي، وبذلك الحصة الثقيلة من الأهداف، انهزام يعود سببه إلى إفراط اللاعبين المغاربة في تناول الخمرة، ودخولهم المباراة ثملين...

لكننا إذا انتقلنا من ذلك المعنى الظاهر، باحثين عن المعنى الرمزي للبيت نفسه، فإننا سنقف عند العدد «خمسة» باعتباره من الأعداد الرمزية المشهورة في الشعر الأمازيغي القديم، وفي صدارتها : ثلاثة، وخمسة، وسبعة، وتسعة، وعشرة، وخمسين، و«ست وستن»، ومائة وألف..

ولما كان لكل عدد من تلك الأعداد رمزيته، فإننا سنلاحظ أن الشاعر اختار الرمز بالعدد «خمسة» دون غيره باعتباره هو أكبر عدد من الأهداف التي دخلت شباك اللاعبين المخمورين. وهذا يعني أنهم دنسوا بذلك القدسية الأصيلة التي ينهلها العدد من قدسيات أركان الإسلام الخمسة، والصلوات الخمس، ومن وظيفة الخمسة في «الخميسية» التي تبعد النحس، وتجنب العين، وتبطل السحر، والحسد، وشر الخلق..

كل تلك المعاني المقدسة، سيدنسها لاعبو المنتخب سنة 1979 بإضافتها إلى «الخمرة» التي ترمز أصلا إلى كل ما يوبق المجتمع ويفسده.

بالإضافة إلى ذلك سيأتي البيت الآخر ليعزز تلك المعاني ويقويها حين يقول :
غين آغ كولّو طّرزانت لما صالّيح نغ.

نجد في أول البيت اسم الإشارة الأمازيغي «غين» بمعنى «هناك» أي أن البيت يقول «هناك ضاعت كل مصالحنا» فتعود الإشارة على ما قبلها في المقطع الشعري. بالإضافة إلى ذلك سنجد في التركيب الصرفي لآخر البيت نفسه عبارة «لما صالّيح نغ» - مصالحنا - التي ألحق بها الضمير الأمازيغي «نغ»، ليبعدها عن العودة على «مباراة كرة القدم» وحدها، ويجعلها تعود على «المغاربة» في بداية المقطع الشعري كله، أي مصالح المغاربة كلهم، وليست مصالح لاعبي كرة القدم وحدهم، المنهزمين أصلا. وحتى لو انتصروا في مباراة كرة القدم، فلن يكون ذلك إلا كجزء صغير من كل «مصلحننا» نحن المغاربة.

هذا المعنى العام لـ «مصالحنا» نحن المغاربة جميعا، من المعاني التي يجب أن نستحضرها بتمعن ونحن نتابع تنمة الحوار الشعري حيث سيقول :

- لجازير ايحييلد ايرگازن علمنين
- يا ويد سرك ضيد آون قن ايمي نون.

إذا اقتصرنا - كالعادة - على فهم هذا الشعر فهما كرويا، سندرك أن البيت الأول يخبرنا بأن الفريق الوطني الجزائري اختار نخبة من اللاعبين الممتازين، ودربهم تدريباً جيداً.

لكننا حين ننتقل إلى البيت الثاني ستؤدي بنا بعض قرائنه إلى ترجيح ورود المعنى الرمزي، ومن تلك القرائن نذكر :

- القرينة الأولى :

استعمال الكلمة الأمازيغية «ضيد» لا يستقيم به معناها الحقيقي مع منطق الروح الرياضية، لأن كلمة «ضيد» تعني في الأمازيغية ذلك الشخص الذي ينازعك حقاً من حقوقك المشروعة بغير وجه حق. وهو المعنى الذي لا يمكن فهمه كرويا، لأن الحق يزكيه تنقيط الانتصار وبروح رياضية عالية..

- القرينة الثانية :

استعمال الشاعر في آخر البيت الثاني ذاته، عبارة «آون قن ايمي نون» - أي «سيغلقون فمك» وهو تعبير يوحي بالعنف والتهديد وكأنه يقول للمغاربة خاصة بأن الجزائر سيأتيكم بخصم عنيد يسلبكم حقكم المشروع رغماً عنكم. وكل هذه المعاني بعيدة عن الروح الرياضية.

- القرينة الثالثة :

قرينة معجمية : هي أن استعمال الشاعر اسم «الجزائر» يقصد به «المكان» في حين لا يستعمل في مقابله المكاني اسم «المغرب» بل يستعمل مقابل ذلك المكان - الجزائر - صيغة «المغاربة» للدلالة على «المواطنين الساكنين في وطنهم».

هكذا نصل من جُماع تلك القرائن، وغيرها إلى أن المباراة بين «الجزائر»
كمكان، وبين «المغاربة» كمواطنين، ليست مباراة بين شعب وشعب، بل بين
«مكان» و«شعب» وكأن الشاعر يتفادى التقرير والتصريح باسم المكان الذي هو
«الصحراء المغربية التي هيأ لها «الجزائر» - المكان - وليس الجزائر الشعب.

إذا، الجزائر «المكان»، هيأ رجالا مدربين : أي محاربين من نوع «ضيد» أي
الذين ينازعون الشعب المغربي حقه في مكانه - الوطن - ألم نصل إلى أن المقصود هو
الرمز إلى خصوم المغاربة في وحدتهم الترابية.

هكذا لم يعد خافيا أن الإشارة في البيتين، تخص - ليس الشعب الجزائري -
ايدزائرين - بل المسؤول الجزائري الذي هيأ خصوم الوحدة الترابية المغربية تهيتها
ماديا ومعنويا ليواجه بهم المغرب عسكريا في الصحراء ميدانيا، وفي المحافل الدولية
سياسيا.

بعد تدرج الشاعر في أبيات هذا المقطع، سينتهي بنصح نفسه قائلا :
- آكا شاطرغ اي تيدان سول قامانين.

ظاهر البيت يحذر فيه الشاعر نفسه، ويوصيها بـ «المزيد من اليقظة، والاستعداد
لكي يفوز في تلك الباقيات» في الزمن الآتي..

رغم ما يبدو من وضوح هذا الكلام، فيصعب علينا أن نعرف منذ الوهلة
الأولى، ماذا يقصد الشاعر بـ «الباقيات» (تيدان... قامانين). فإذا بدأنا بحصر معناها
في مدلول ظاهر اللفظ كرويا، سيكون المراد بـ «الباقيات» هو المباريات الباقية التي
سيعوض فيها المنتخب المغربي بانتصاره المرتقب ما سبق أن فقده بانهزامين متتالين
في مبارتي الذهاب والإياب الماضيتين.

أما إذا تجاوزنا ذلك الفهم الكروي المستبعد، وانتقلنا إلى التأويل الرمزي
الممكن، فسنفهم نصيحة الشاعر لنفسه بالمزيد من اليقظة والاستعداد لكي يتفوق
إبداعيا على محاوره في «الباقيات» من زمن الحوار الشعري.

أما إذا كان السياق هو الرمز بالانهزام في المباراة الكروية إلى نوع من أنواع الفساد... فإننا سنفهم أن المقصود بـ «البقيات» هي تلك الآفات التي تعرقل السير العادي لمصالح المواطنين من رشوة، وزبونية، ومحسوبية داخلية، وفي أخطاء إدارة الصراع حول الصحراء في وجه أطماع الجزائر خارجيا. ويبدو أن هذا المعنى الأخير هو الذي يرمز إليه الشاعر، لذلك سيقاطع محاوره خوفا من سوء عاقبة تلك الجرأة، لذلك ابتدع فكرة سل بها شعرته من العجين حين قال في بيتين مركزين :

14. نكي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلان

15. ايغ ايغو لحال لكيد ايخشن سكر فلاس

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن نفسه قائلا «أنا شخصا لم تسمعك أذناي» وهذه الصيغة من التعابير الشائعة الاستعمال في أصلها النثري «اوراك ايسلا اومزوغ اينو» - لم تسمعك أذني - وتستعمل عند سماع شخص من غيره كلاما يتشاءم به فيتم النطق بتلك العبارة، لإبعاد الشر وكان شيئا لم يسمع ولم يقل.

هكذا يختتم الشاعر احيا ليعطي الانطباع الراسخ بأنه يعرف ما يأتي وما يدر. وكأنه يتساءل : ما المانع من انتقاد ما سوى المقدسات المغربية سواء في انتقاد السياسة والسياسيين ؟ وما العيب في أن يرمز الشاعر بفريق كرة يقدم إلى الفريق الحكومي ؟ وما الجريمة في التنديد بالرشوة وكل أشكال الفساد والانحلال والانحراف ؟

يبدو أن الشاعر أجماع تعتمد اللجوء إلى تلك القولة ليبرئ بها نفسه أمام بعض رجال السلطة الذين يعينهم من ضيوف الحفل الذين يخاف أن يصدروا أمرا باعتقاله، إلا إذا اقتنعوا ببراءته وحرصه الدائم على الجنوح إلى السلم.

وفي كل الحالات، فالشاعر (أجماع) لا يشك في أن محاوره (احيا) سيعتقل، ولا يفصل بينه وبين الاعتقال سوى امتداد السهرة التي سيلقى عليه القبض فيها قبل انبلاج الصباح - «ايغ ايغو لحال لكيدا ايخشن سكر فلاس» -.

بمجرد ما سمع الشاعر احيا ذلك البيت المشحون بالتهديد والتخويف سيرفع
صوته الرنان منشدا بكل شجاعة، شعرا تنفس به الجميع الصعداء.. حيث قال :

16. اور نڱي بلا واپيا ايڱ آڪ كشمع آڪال

17. ضايعف آنگا دار ربي دمالك لحسان

18. لان ايرگازن غيد دان والانين أوال

19. اوراد آدجين آرازون يان آبي سيحلن

يعترف الشاعر في البيت الأول بأنه إذا قورن بعمالقة النضال السياسي فسوف
يبدو مجرد باعوضة، وإن تم اعتقاله أو حتى وإن أقبروه.

بعد ذلك سينتقل في البيت الذي بعده، ليكشف عن سر شجاعته رغم ضعفه،
حين يصرح بوضوح تام «أنه ليس إلا مخلوقا ضعيفا أمام عظمة الله، وليس إلا خادما
مطيعا لملك البلاد الملك الحسن». وهو بالبيتين يكشف عن سر شجاعته ومصدرها
الذي هو كون كل شيء هدف لنقده الشعري باستثناء ما يعرف أن انتقاده سيغضب
الله، أو سيخدل به ملكه.

أما البيتان الثالث والرابع من المقطع فكلاهما يبلور الفكرة التي يعد بها
الخوف عن محاوره (أجماع)، والمتعاطفين مع الشاعرين معا، لذلك قال في البيت
الأول : «هنا يوجد رجال من صناع القرار»، ويقصد به أن حضورهم لا يجب
أن يفهم خطأ - كما فهمه أجماع - على اعتباره مصدر الخوف من الاعتقال، بل
في حضورهم اطمئنان مطلق، وذلك ما يشرحه في البيت الأخير الذي يقول عن
أولئك الرجال «لن يتركوا ثقل أي كان يرهقنا» والمقصود «بالثقل» الوشاية الكاذبة
والإيذاء، أي أن حضور رجال السلطة والقرار، ومتابعتهم أشواط المباراة الشعرية،
مكنهم مباشرة وحضوريا، من استيعاب رمزيات المعاني الرفيعة، والتي لا يوجد في
جراتها ما يسيء إلى المقدسات المغربية التي لا تعتبر الممارسة السياسية، من بينها.

أليست الكرة في الذهنية الأمازيغية : رياضة، وشعر، وسياسة ؟
أجل إنها كذلك. والعبرة هي أن التعادل فيها لا يجدي نفعا، والانهزام إن
كان كرويا، فالرمز به لا يدل بالضرورة على الفشل، بل من دواعي الانتصار لكن
ليس في الكرة، بل في الباقيات، الآتيات في المجالات المتعددة.
فحذار، إن في الانهزام الكروي إقصاء لفريق كروي وطاقمه وكفى، أما
الانهزام في غيره فكارثة تحل بالوطن كله - لا قدر الله -.

2. تـحـيـيـن مـعـجـم رـمـوز الجـحـيـم

أ. سببه : المظاهرات الصاخبة في الدار البيضاء، 1981 :

بعد مرور ربع قرن من الزمن على الأحداث الدامية التي هزت مدينة الدار البيضاء، يوم 20 يونيو 1981 م، تأسست في شهر مارس سنة 2006 جمعية ضحايا تلك الأحداث، فنظمت في يوم 20 يونيو 2006 م، وقفة احتجاجية، ومسيرة سلمية أمام مقر عمالة البرنوصي على الساعة السابعة والنصف مساء تخليدا للذكرى الخامسة والعشرين.

والجدير بالإشارة أن «هيئة الإنصاف والمصالحة» كشفت عن وجود مقبرة جماعية لضحايا تلك المظاهرات في مقبرة بتكنة الوقاية المدنية بالدار البيضاء، منذ سنة 1981. وقد زاد «المنتدى المغربي، من أجل الحقيقة والإنصاف» بأن ضغط على وزارة العدل لكي تفتح تحقيقا حول تلك المقبرة.

الشاعر الأمازيغي، البيضاوي، إحيى، عاين ضراوة تلك الأحداث العصبية، فوصفها في قصيدة أمازيغية عثرنا عليها مكتوبة بخط يمين مبدعها، في ورقة صفراء.

وصلنا ذلك النص الشعري، الجدير بأن يسمى «جحيم الدار البيضاء 1981» كما هو مفهوم من أول أبياته، وصلنا سليما من بين تراث شعري كثير، سمعنا بعضه عن تلك المظاهرات في زمنها يومئذ. ولكن يبدو أن عدم تدوينه، ونشره، أضاعة جملة وتفصيلا. ورغم ذلك يبقى الأمل في إمكانية ظهور بعض الأشعار، بعد نشر هذه الدراسة، وخاصة ظهور ما قد يكون سجله المهتمون بجمع روائع الشعر الأمازيغي ضمن ما سجل في (أشرطة كاسيت)، بل إننا لا نستغرب أن يباغتتنا ظهور شعر مفيد يتذكره مبدعوه، وخاصة من أولئك الذين يقيمون في الدار البيضاء، وعاشوا أحداثها. وقد نشر الشاعر محمد مستاوي قصيدة ركز فيها على تلك اللحظة الرهيبة التي حاصره المتظاهرون في سيارة بلدنا الأستاذ محمد بدري، ولولا معرفة بعض المتظاهرين بالرجلين مستاوي، لقلبوا السيارة رأسها على عقب (مستاوي، اساييس، ...)(42)

ب. النص الرمزي :

1. يان واسّ غ ووسّان ن ربي رزمن لباب
2. ن جاهنا مازريغ نّ لعاداب
3. أدار لبيضا توسيمت لباروض
4. أفوس ايسرغاكون آيخف لّوقيد
5. ألبرنوصي غلبن اوكان جاهنام
6. ايجدر لحديد، ايرزاجّاج د اوكشوض
7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غاكاد

8. هان تيگمي ن اورگاز اورات ايراز
9. كول مات ايخا صان ايرا آگيس ايتازال
10. ماف تلا تازيط ماف ايل غونشكاد
11. ايماغ سوق لا عجاج ايسكر واياض
12. كويان دماف ايماغ ارت ايتمناد
13. ايللا كرا آد تاكورن كاف ايسكر غاكاد
14. ايلاكرا اكاتيلي لفيتنا أف ايزيگيز

ت. تأويل رموزه :

في سياق عادات الاندماج مع الشاعر، وتأويل «الفأل» في أول مطالع الشعر، وإن كان بيته الأول يبدو لأول وهلة عاريا من مقومات الشعر خلا الوزن.

في سياق ذلك نتأمل أولى الجمل الشعرية التي تغنى بها الشاعر احيا في قصيدته، «جحيم الدار البيضاء 1981» حيث قال :

1. يان واس غ ووسان ن ربي رزمن لباب.

يبدو هذا البيت الشعري كله، لغير العارفين بعادة «الفأل» في الشعر الأمازيغي مجرد جملة مركبة لتقرر أنه «في يوم من أيام الله، فتح الباب». فهذه الجملة الشبيهة بتلك الجملة المبتذلة التي يتدرب بها صغار التلاميذ على كتابة الإنشاءات في المرحلة الابتدائية قائلين «حدث في يوم من الأيام...» ثم يحكون ما حدث.

نعم، إن تلك البساطة الفنية سرعان ما ندرك أنها في عادات تأويلها «فألا»، هي في المطالع الشعرية من الآيات الابداعية الشديدة التأثير، ليس بالصياغة، والوزن، بل بما توحى به من بديع ما ستكتشفه الذهنية من مكنون أسرار ما يسمى في الأمازيغية

الرمزية بـ «المناهل الرمزية» التي يستمد منها معجم ذلك الشعر سحر بيانه، وخاصة «مناهل رموز» ألفاظ الزمن، والتوقيت، والأيام، والتواريخ...

أجل، سنكتشف فعلاً أن يوم 20 يونيو، تاريخ اندلاع تلك الأحداث المتشائمة، تاريخ يوافق يوماً عريق الشهرة، عميق الدلالة، وليس عادياً في دورة السنة الفلاحية، لذلك يحرص الجميع على ضبط يوم حلوله، باعتباره سيكون هو تاريخ آخر يوم ينتهي به فصل الربيع، وفي الآن نفسه، سيفضي غده إلى 21 يونيو الذي يعتبر فاتح فصل الصيف...

أجل، إن اندلاع المظاهرات بين نهاية فصل الربيع وبداية فصل الصيف «فأل» التشاؤم، وليس للتفاؤل الحسن. لأن ما حدث من فتنة وخراب وموت لا يطابق رمزية الأعمال السعيدة المباركة في فصل الصيف المقبل، من أشغال جمع المحاصيل الزراعية، ومن جني ثمار الأشجار، وإقامة الاحتفالات الصيفية البهيجة وفي صدارتها حفلات الزواج.

إن التشاؤم بتلك الأحداث آت من «المناهل الرمزية» المشؤومة صيفا : مثل ارتفاع الحرارة إلى درجات مرتفعة جداً، فيختنق الجو، وتذبل الأزهار، وتيبس الرياحين، وتجف مياه السواقي، وتنضب العيون، وتغور الآبار... وقد تحترق البيادر، وتندلع النيران في الغابات والمراعي...

إن لكل آفة من تلك الآفات رمزياتها وعلى سبيل المثال : رمزية الحرارة المفرطة التي ترمز في الأحداث الرهيبة إلى بلوغها درجة إطلاق النار، وسقوط الضحايا... هكذا نشعر بخطورة رمزية اندلاع مظاهرات الدار البيضاء بين يومين حافلين بالرمزيات لاندلاعها بين آخر يوم وبين أول يوم لفصلين لهما من الرمزيات ما قد يبلغ حد التناقض تفاؤلاً وتشاؤماً.

في اتجاه التشاؤم العام ينساب الذهن نحو الجزئيات التشاؤمية للجملة الأولى من البيت الثاني :

2. "رزمَن لباب ن جَاهنَّامَا..." - فتح باب الجحيم - ...

هذا التعبير يستمد رمزيته من المعتقد الشائع الذي يقول بأن الأيام الصيفية التي ترتفع فيها الحرارة كثيرا في الدنيا، هي أيام خاصة في الآخرة، بفتح باب الجحيم كي يتنفس قليلا نحو الدنيا، وذلك يعني أن أدنى زيادة في التنفس عن حده المألوف، كافية لإحراق العالم..

إذا استحضرنا كون لفظ «الدونيت» - أي الدنيا أو العالم، لفظ يرد في الأشعار الأمازيغية ليرمز به الشعراء إلى «بلاد المغرب» (أمير، رموز الشعر، 2003). إذا تفتنا إلى تلك الرمزية، سنكتشف كيف أن التنفس الرمزي للجحيم صوب الدار البيضاء، هو تهديد لكل «الدنيا» - رمز المغرب - وأن درجة الحرارة الرمزية ارتفعت إلى درجة الرموز إليه : إطلاق النار على المتظاهرين في يوم غده فاتح الصيف 21 يونيو 1981.

3. آدَار لبيضا توسيمت لباروض

4. آفوس ايسرغا كون آيخف لوقيد.

يضم البيت الأول صورة بلاغية تجعل مدينة الدار البيضاء شخصا حمل سلاحه، مستعدا للقتال. وفي البيت الثاني، سيرفع الشاعر من مستوى البلاغة إلى مستوى الرمز في قوله «اليد هي التي أشعلت رأس عود التقاب»، حيث نجد أن «اليد» - آفوس - و«عود التقاب» - لوقيد - رمزان يكمل أحدهما دلالة الآخر.

انطلاقا من ذلك نقوم بتأويل رمزية «آفوس» - اليد، وننتقل بالذهن إلى البحث في «المناهل الرمزية» لذلك العضو الجسدي، فنجد المناهل لا حصر لها... ولكي لا نبقي تائهيين بين تعدد تلك «المناهل الرمزية»، سنقسمها إلى القسمين الكبيرين حيث الرمز إلى أحد المحظورين الجنس أو السياسة، لذلك نبحت في : مناهل الشعر الغزلي، وفي مناهل الشعر السياسي.

ولما كان موضوع قصيدة «بحيم الدار البيضاء 1981» لا يدخل في مجال رموز القسم الأول، فإن ذهننا سيتوجه مباشرة إلى المناهل السياسية، لنلاحظ فيها أن لفظة «آفوس» - اليد، لم تستمد رمزيتها مباشرة من المعنى اللغوي الدال على عضو من أطراف الجسد، ولا معناه الاصطلاحي الخاص بالقرابة الأسرية، وشجرة الأنساب، بل اقتبس رمزيته من المعنى الاصطلاحي الدال في النظم التحالفية الأمازيغية العريقة على روابط الأحلاف الكبرى بين القبائل.

هكذا وظف الشاعر مصطلح «آفوس» - اليد، ليرمز به إلى «الحزب السياسي».

إذا عدنا إلى الجملة الثانية المكملة لمعنى البيت كله، فسيسهل تأويل رمزها «عود التقاب» في سياق العمل السياسي، لفهم أن المقصود به هو الجهاز الفعال، الذي يعتمد عليه «آفوس» - اليد أي «الحزب السياسي» في مجال الدعوة إلى الإضراب، والوقفات الاحتجاجية والمسيرات السلمية، فلا يخفى أن «عود التقاب» هو رمز دال على «النقابة» التي دعت إلى إضراب عام، سرعان ما تطور إلى مظاهرات صاخبة، ولما انفلت بها الأمن والنظام تدخلت الدولة برجال الأمن والجنود... وتم إطلاق الرصاص، فسقط كثير من الضحايا...

استمر الشاعر احيا في وصف تلك الأحداث موظفا أسلوب الإشارات المركزة، عندما أعطى نموذجاً للشغب في حي البرنوصي - مثلاً - فقال :

5. ألبرنوصي غلبن او كان جاهنّام

6. ايجدر لحديد، ايرزاجّاج د او كشّوض

7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غاكاد

بتأمل الأبيات الثلاثة سنجدّها في المستوى الأول، الخاص بالمعنى الظاهر، تعطينا ما نصل إليه بترجمتها الحرفية هكذا :

5. حي «البرنوصي» أشد اشتعالا من الجحيم

6. احترق فيه الحديد، وتحطم الزجاج والخشب

7. فكثرت القتلى، إن هذا شنيع

تضم هذه الأبيات في أصلها الأمازيغي، إشارات معجمية منها تلك التي في قوله «ايصدر لحديد». فهذه الجملة على قصرها الشديد، ورغم ما يبدو من وضوح معناها المحصور في إخبارنا بأن الحديد احترق، رغم كل ذلك، فإنها في التركيب الشعري ترشدنا إلى استحضار صور من أعمال الشغب التي تخللت مظاهرات 20 يونيو 1981.

البحث بعمق في الحمولة المعجمية للفظة العربية «الحديد» في التركيب الأمازيغي، سيؤدي بنا إلى كون الدارجة العربية المغربية، وبعض التعبيرات في التنويعات الأمازيغية، يطلق فيهما معاً لفظ الحديد على وسائل النقل كالدراجات والسيارات والحافلات والشاحنات كما يطلق الحديد على الأسلحة.

هكذا نصل إلى أن الشاعر يقصد بجملة «احترق الحديد» الإشارة إلى كيف كان المتظاهرون يتصدون للدراجات، وللسيارات يحرقونها. كما كانوا يعترضون الحافلات، والشاحنات ينزلون ركبها، ويقلبونها ثم يشعلون عود الثقاب ليضرموا النار في أجزائها...

يكمل الشاعر تركيب بيته الشعري ذاك بالإشارة إلى صور أخرى من شغب المتظاهرين، في قوله «ايرزا جاج د او كشوض» - أي تحطم الزجاج والخشب.

هذه الجملة الشعرية قد تبقى مجرد كلام موزون، ما لم نستحضر قصده الخاص بتصور كيف هجم المتظاهرون بالعصي والسلاسل، وقضبان الحديد، والرشق بالحجارة، على المؤسسات العمومية والخصوصية، فزاهم يحطمون زجاج الواجهات، ويسحقون تجهيزات المكاتب، وسلع المتاجر، والمطاعم والمقاهي،

يكسرون المقاعد والطاولات، ويهشمون الرفوف وأقفال الخزانات الحديدية... ويتهافت اللصوص منهم على الأموال ينهبونها، وعلى التحف النادرة يسلبونها، كما يذهبون بكل ما خف حمله وغلا ثمنه.

ويختتم الشاعر صور الشغب ذاك قائلاً بتأثر بالغ :

7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غا كاد.

إنه قول يستنكر الشاعر فيه، بشاعة الممارسات التي ذهب ضحيتها عديد من الأبرياء، فكم من امرأة اقتنصها الرصاص، ولا ذنب لها إلا أن غريزة الأمومة أخرجتها مرغمة للبحث عن طفل جرفته المظاهرات... وكم أزهد الرصاص من أرواح رجال ونساء، وأطفال لا ذنب لهم إلا أن الأمواج الطامة للمتظاهرين جرفتهم بعيدا عن الأهل والمسكن.

بعد استحضار تجليات كل الإشارات الشعرية السابقة، سينتقل الشاعر بعيدا عن الأسلوب الإشاري، فيركز على نوع من ضرب المثل الشعري فيقول :

8. هان تيگمی ن اورگاز اورات ايراز

9. كولّ مات ايخاصان ايرا آكيس ايتازال

البيتان، من تلك النصوص التي تجعلنا نستنبط العبرة والحكمة، بأن نتخيل أن رجلا وقورا يسكن مرتاح البال مطمئن النفس في منزل بناه بجهد، وبماله، وفق ذوقه، موفرا لكل مرافق طبقاته أسباب السعادة والبهجة... وبغته سيحدث أمر غريب، إذ يفاجئنا ذلك الرجل المثالي، بسلوك غير معقول على الإطلاق، حيث سينتفض بعنف رهيب، ويرفع معولا يهوي به على جدران منزله ذاك، يخربه، ويحطم الفراش والأواني، والتحف، وكل أنواع التجهيزات. كما يأتي على الأخضر واليابس في حديقته...

ونتخيل أن بعد تخريب كل شيء، سيسترد الرجل صوابه، وهدوءه، ووقاره
ليندم حيث لا يجديه الندم، فأين سيسكن، ومن أين له المال ليعوض كل ما هدم
وحطم...

هكذا يتدرج بنا الشاعر من مرحلة العبرة والحكمة إلى مرحلة طرح السؤال
قائلاً :

10. ماف تلا تازيط ماف ايل غو نشكاد ؟

واضح أن الشاعر تساءل في الجملة الشعرية الأولى عن سبب حدوث
الخصومة؟ وفي الجملة الشعرية الثانية تساءل عن سبب حدوث كل هذا؟ ولم ينتظر
جواباً من غيره، بل بادر يجيب نفسه هكذا :

11. ايّماغ سّوق لا عجاج ايسكر وايّاض

12. كويان دماف ايّماغ أرت ايتمناد

13. ايلاً كرا آد تاكورن كاف ايسكر غاكاد

14. ايلاً كرا أكاتيلي لفيتنا أف ايزيكنيز

هذا المقطع جواب رمزي في بيته الأول، وأجوبة صريحة في باقي الأبيات
بعده.

في الجواب الرمزي، الذي يقول بالحرف «تصارع السوق فاشتد ظلام ارتفاع
غباره على الغبار» توجد الرموز التي لا بد من تأويلها وهي :

- «السوق»، ويرمز إلى «ميدان السياسة»

- «الغبار» العادي، ويرمز إلى «الاضراب السلمي»

- «الغبار» المظلم، ويرمز إلى «المظاهرات الدامية».

بشرح تلك الرموز، تصير ترجمة الجواب الرمزي واضحة القصد. هكذا «تصارع السياسيون في الميدان السياسي، وتطورت فيه دعوة الإضراب السلمي العام، إلى مظاهرات دامية».

بعد هذا الجواب، يأتي دعمه في البيت الثاني قائلا «كويان دما ف ايمّا غ آرت ايتمناد» - أي كل واحد بصير بما يصارع من أجله.

نعم، رغم ما يبدو من وضوح معنى هذا الجواب، فإنه يحتوي على إشارات بدون تأملها، والسير على هديها لفهم الجواب، بدون ذلك سيبقى هناك شيء خفي لا مبرر لتجاهله. لذلك نقول : إن المقصود هو الإشارة إلى كون مظاهرات 1981 جعلت كل طرف سياسي يحرص على تحقيق أهدافه السياسية، ويستमित في الدفاع عنها. فالأولى : النقابة التي دعت إلى الإضراب، وعبأت مناضليها لإنجاحه إلى أقصى حد، والثانية : الحكومة، تدخلت مباشرة بالحديد والنار، بعدما عمت الفوضى وانفلت الأمن في عموم مدينة الدار البيضاء.

لم يحصر الشاعر الأمر بين السياسيين، بل يؤكد البيت الثالث من المقطع الجوابي أن اللصوص اغتتموا نتائج التصعيد بين السياسيين، فاغتنموا المظاهرات الحاشدة فرصة لخلق الفوضى وانتشار النهب والسلب..

ويختتم الشاعر جوابه كله بالإشارة إلى أن هناك من المتظاهرين من لا يفقهون في الحسابات السياسية شيئا، ولم يخططوا كاللصوص للانحراف بالمظاهرات نحو الفوضى للتستر على اللصوصية. ولكنهم مشاغبون بالسليقة، يكفيهم أن يكونوا سباقين لخلق الفتنة والتفرج عليها.

3. تحيين معجم رموز الصقر

أ. سببه : الإفلاس الضريبي :

عاش الشاعر احيا أياما عصيبة، بين سنتي 1985 و1986، في مدينة الدار البيضاء، جراء الكساد المفاجئ للفن والفنانين، وكل من في وضع يشبه واقعهم الاجتماعي الأقرب إلى الفقر والعوز.

كان سبب تلك الأزمة الشاملة، الإفلاس الذي داهم الكثير من التجار السوسيين : تجار الجملة، وتجار نصف الجملة والبقالين، فانعكس الأمر سلبا على الزبناء في الأحياء الشعبية.

كل ذلك ناتج يومئذ عن إجراء ضريبي سمي بـ «مراجعة الضرائب».. ولما كان ذلك القرار غير متوقع الحدوث ولم يستعد التجار لتفادي عواقبه، بالإضافة إلى كون مقاديرها تتجاوز الطاقة المادية لمن داهمته، ثم إن التعجيل بجبايتها والشطط الذي لازمها، كل ذلك مجتمعا سبب كارثة اقتصادية في مجال التجارة، وضربة قاضية للطاقة الشرائية في المواد الغذائية خاصة.

عانى الشاعر احيا من تلك الأزمة بأن كسد رواج فنه فصاغ مشاعره خلالها في قصيدة مؤثرة، نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زبنائهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسرین من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلا، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...

تلكم كانت نتيجة «مراجعة الضرائب» التي تسلسلت تداعيات الإفلاس بسببها من قمة هزم التجارة في "درب عمر" إلى قاعدتها البقالين، فكان الشاعر احيا أزدو موفقا في التقاط جزئيات المعاناة وخلدها في شعره.

ب. النص الرمزي "لبازمي بين لا رياس" :

1. سَلَّكَ آرَبِّي مَاتَاوَان آرمزاد
2. أَوْرَسَرَس اِيُوِيغ رَجَا كَان كَوَلُو ضَيِد
3. مَایِرَا كُنْ یَاسِي اِيغَاك ايرمي وافود
4. آَنَافَسِي یَا لَجَالِيل هَان آرْت نَتَمْنَاد
5. كُول مَا تَنْمَاكَارْت اَوْرَايَلِّي د لَغَرَض
6. اَوَسِين لَحْمَل ن اَوْمَلَال اِيْفَكَاس آفود
7. آَشْكَو لَقْنَعَا فَوغْنَت لَعِيْبَاد
8. تَاجِر اِيَكَلِّين آر بَدَا كَا اِيْتَرَكِيْگِي
9. اِيَغ كَا اِيْزِرَا تَابِرَات اِيْنَا مَآيَاد
10. آَشْكَو ضَارِيَا اَوَلَا صَحْرَا تَوَكِيد

11. لموراجاعا تگا کا بدّا لجديد
12. عاون آرّبي تاوړوت ايندرييگيگ
13. هان آمکسا قنّ کيسنت آهرووس
14. تاناد رزان ايشتنن ييري تايّاض
15. لېانکات لمال نس ايگا بدّا ياغاد
16. اگا ايتغافل بنادم س کيس ايحرگ
17. منشک آمي شان راسمال ايقند لباب
18. اورا ايسالا آبلا يايگان لبار
19. ايغاسن بّين لارياش ايگ آبوکاض
20. ايما آفولوس ايميار آبدّا ايقاز
21. اورسول ايليّ ماف ايگويژ لعاداب
22. لاحاس ايردان ايلين غ اوصميد
23. آبلا وانا دار تاروا ايغويتن زلّض

ت. تاويل رموز النص :

افتتح الشاعر النص بأبيات شعرية قال فيها :

1. سلّك آرّبي ماتاوان آزمزاد
2. اورسرس ايويغ رّجا كان كولّو ضّيد
3. مايرا كنّ ياسي ايغاك ايرمي وافود

يلتمس الشاعر في البيت الأول اللطف الإلهي مما جرى به الزمن. وفي البيت الثاني سيشير إلى أن الخير لا يرجى من تناقضات الزمن. ليأتي البيت الثالث متسائلاً: ترى من سيحمل ضعيفا عجزت ركبتاه عن حمله...

بديهي أن الشاعر احيا لا يرجو اللطف الإلهي من «الزمن» كوقت، بل من مرموزه : ظلم الظالم الموجود في الواقع، لذلك فإننا إذا عدنا إلى الأمازيغية الرمزية، سنجد أن «الزمان» المجرد يرمز فعلا إلى الإنسان باعتباره يملك سلطة حقيقية، بها ينصف، وبها يظلم.

ولما كان موضوع القصيدة هو «مراجعة الضرائب» فإن المرموز إليه بـ «الزمن» هو الحكومة التي فرضت تلك الضريبة، ونفذت جبايتها.

ثم إذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

- أورسرس ايويغ رجا كان كولو ضيد

سنلاحظ أن الضمير يعود إلى «الزمن» الذي لا يرجى الخير بما فيه من تناقضات تقلب من كان مفترضا فيه أن تكون قراراته مصدر إغناء التجار، فإذا به صار بتلك الضريبة يعتبر أحد مصادر إفلاس كثير من أغنياء المغرب...

وبسماعنا البيت الشعري الثالث :

- مايرا كن ياسي ايغاك ايرمي وافود

سيجعلنا تساؤله في هذا البيت عمن «سيحمل ضعيفا عجزت ركبته عن حمله» نتذكر أن قوله «ايرمي وافود» من التعابير الشائعة التي لا تعني عياء وعجز ذلك العضو من الجسد فحسب، بل تدل أيضا على المقصود من الرمز إليه أي «الإفلاس»، وهنا يتجاوز الدلالة المحيلة على إفلاس شخص، إلى إفلاس المقصود : إفلاس الاقتصاد المغربي.

بتلك الجزئيات يتجلى أن الأبيات الثلاثة الأولى يلتمس فيها الشاعر من ربه اللطف فيما جرى به الزمن من الجور الضريبي. وأضاف الشاعر : إن القرارات بلغت تناقضاتها الفظيعة درجة تؤكد فيها من أن الحكومة هي مصدر كارثة اقتصادية، ستتناسل عنها كوارث اجتماعية مخيفة، أشار الشاعر لبعضها في قوله :

4. آنافسي يا لجاليل هان آرت نثمناد
5. كول ما تنماكارت اورايلي دلغرض
6. اوسين لحمل ن اوملال ايفكاس آفود
7. آشكو لقنعا فوغنت لعباد

يظهر نوع من الإحباط النفسي في البيت الأول «نافسي يا لجاليل» من المقطع، ويزيد الوقع سوءا بتأكد التجار من كون «الشك» و«الغش» و«الخداع» عيوب صارت تسيطر على المعاملات التجارية عوض ما ألفوه من «الثقة» و«الجودة» و«الصدق» وما إليها من الصفات النبيلة التي تعتبر عندهم أغلى من الذهب، وأقوى من ضمانات شيكات جلها بلا رصيد.

هكذا أدى فقدان الثقة في المعاملات إلى التفكك والانعزال والحذر، فاشتغل كل تاجر بخويصة نفسه، مرددا «نفسى يا جليل...» كما جاء في أول أبيات المقطع...

بعد ذلك يتبعه البيت الواضح الصريح في تأكيده مدى انتشار التدمير بين جميع التجار «كول ما تنماكارت اورايلي دلغرض».

ثم يعود الشاعر إلى الرمز في البيت الثالث، مصورا التجار في هيئة أفراد يحمل كل واحد ما لا يطيقه من أثقال أكياس الرمال، فترى كل تاجر يجهد ركبتيه الهزيلتين، عساه يصمد واقفا على رجليه، تحت الأثقال «أوسين لحمل ن اوملال إفكاس آفود».

إن حمل أكياس الرمال يرمز إلى ما سبق أن تراكم على التجار من ديون الشركات، والمصانع، المزودين بالسلع والمواد، بالإضافة إلى الضرائب.

إنها كلها مما يهدد بالإفلاس في كل وقت وحين.

ستوصل تلك الرمزيات الشاعر إلى مرحلة يصف فيها الحالة المزرية للتجار في
الدار البيضاء أيام انطلاق عملية استخلاص تلك الضريبة فقال :

8. تاجر ايكّلين آربدّ كا ايتّر كيكي

9. ايغ كا ايزراتابرات اينّا مايّاد

10. آشكو ضاريا اولا صحرا توكيد

11. لموراجاعا تكّا كابدّا لجديد

البيت الأول صريح في تعبيره عن مدى سيطرة الخوف على التاجر في أيام
استخلاص أموال «مراجعة الضرائب» فهو دائم الارتعاد. ليأتي البيت الثاني مشيرا
إلى كون ساعي البريد، صارت رسائله مصدر الخوف الرهيب مما قد تحمله من
تعليمات لدفع إحدى الضرائب الثلاث : الضريبة المستحقة، الجاري بها العمل. ثم
الضريبة الطارئة الخاصة باسترجاع الصحراء. ثم الضريبة التي تستدرك ما يضاف
للضريبتين فتكون ثالثة الضرائب المسماة «المراجعة»، والتي يؤكد البيت الرابع من
المقطع الشعري أنها ضريبة يتجدد استخلاصها باستمرار.

هذه الأبيات، كانت كافية لإقناع الشاعر بأن المتلقين، استأنسوا بالموضوع،
وأدركوا أن محور شعره هو التنديد بالعواقب الوخيمة لتعدد الضرائب، لذلك سيجنح
الشاعر من جديد إلى التفنن في الرمز بما هو أكثر تأثيرا فتغنى بشعر المقطع :

12. عاون آربي تاوروت ايندرييكيگ

13. هان آمكسا قنّ كيست آهروس

14. تاناد رزان ايشنتت ييري تايّاض

إيمان الشاعر بخطورة الوضع يعكسه المعجم الرمزي للأبيات، بدءا بأولها
حيث «يزجر الرعد» إلى البيت الأوسط حيث «الراعي الفظ لا يحنو على قطيعه
ولا تتوقف عصاه عن تكسير الأغنام..» إلى البيت الآخر حيث «يأكل لحم

ما كسر، وينتظر أكل المزيد...»، أي أن الراعي مقبل على الفتك بأغنام القطيع جميعه.

المتلقون يستوعبون خطورة الرموز إليه في واقع الاقتصاد المغربي، وتزيد المعاني عمقا، حين لا يخفى دلالة لفظة «تاوروت» - القطيع - الرامزة إلى : القطاع التجاري، ثم يأتي الرمز «ايكيك» - الرعد - في البيت نفسه ليدل على جور الضرائب المتعاقبة، وما يترتب عنها من الانعكاسات السلبية، ليأتي الرمز بـ «أمكسا» - الراعي - في البيت الأوسط ليدل على المسؤول عن المجال الضريبي الذي وافق على اختلاق الضرائب الطارئة. أما لفظ «آهروس» - أي المعطوب من الأغنام - فيرمز في آخر البيت الثاني إلى إفلاس أغنياء رجالات القطاع التجاري الرموز إلى قطاعه سابقا بـ «تاوروت» - القطيع - لنصل إلى البيت الأخير حيث الرمز بفعل «ايشت» - أكلها - إلى تقويض إحدى أقوى دعائم الاقتصاد المغربي برمته : التجارة.

ثم يرفع الشاعر من إيقاع قوة الحجج، بالوقوف عند نموذج آخر من مصادر المآسي التي يتخبط فيها التجار، فقال :

15. لبانكات لمال نس ايكابدا ياغاد

16. أكّا ايتغافل بنادم س كيس ايحرگ

17. منشك آمي شان راسمال ايّقند لباب

نعم، بهذا يصل الشاعر إلى إثارة قضايا القروض البنكية، وبلوغها درجة من الخطورة الشديدة حين يتورط التاجر في دوامة تراكم الفاتورات التي لم يتمكن من تسديدها في إبانها، فيكون شأنهم كشأن المستجير من الرمضاء بالنار على حد تعبير الشاعر "آغاد - ايحرگ".

إننا إزاء إشارات، تفضي كلها إلى تأكيد كون الأبنك بمجرد ما تفقد الثقة في الزبون، تغلق الأبواب كلها في وجهه.

كل الرموز السابقة ليست إلا تدرجا لقمة الرموز التي يراها الشاعر أقوى ما يوصل به معاناته. هكذا ينتقل الشاعر في المقطع الموالي من القصيدة نفسها إلى تقديم نموذج واحد من بين عديد من المآسي الاجتماعية التي يعرف أن تفاقمها عجلت به جباية «مراجع الضرائب» فقال الشاعر :

18. اورا ايسالآ آبلا يايگان لباز

19. ايغاسن بين لارياش ايگ آبوكاض

20. ايما آفولوس ايميار آبدآ ايقياز

نعم، إننا أمام صورة شعرية في غنى عن الشرح، فبالأحرى التأويل، ولكننا نعرف أنها من الصور الرمزية الجديرة بالتأمل والتدبر والتحليل. ولكي نفهمها نترجمها كما يلي :

- لا يبكي إلا من هو صقر

- ثم قصوا جناحيه، وفقأوا عينيه

- أما الديك فعاداته ملازمة النباش في المزابل.

نعتقد أن هذه الترجمة كافية لتأكيد كون الصور مفتوحة على عديد من المعاني، والتأويلات في سياق رصد تداعيات عواقب «مراجعة الضرائب» التي رمز إلى أولها في كون الصقر عادته التحليق بعيدا نحو الأعالي...

وفي المقابل، نستحضر رمزية هيئة نقيضه الديك الذي لا يطير رغم كبر جناحيه. فنعرف أن الجناحين مما يرمز به الأمازيغيون إلى المال والثروة، فالصقر يطير بجناحيه إلى الآفاق البعيدة، أي له القدرة على استثمار أمواله، فيزيد غنى وثراء. والديك لا قدرة له على ذلك...

هكذا نندمج مع الشاعر لنجد أن الصقر المحلق رمز إلى التاجر الناجح. فإذا قصوا جناحيه، وفقأوا عينيه يصير رامزا إلى التاجر الذي تكالبت عليه الضرائب، والديون...

أجل، إننا إذا حصرنا فهمنا في تقابل رمزيتي الصقر والديك وركزنا فقط على الرمز إلى المصير الحزين للصقر المقصوص الجناحين، دلالة على إفلاس التاجر وحده، دون التفطن إلى عواقب مأساته وأثرها السيء على أبنائه مثلاً. إذا حصرنا فهمنا عند ذلك الحد، سنفسد التدرج الذي يتقدم به الشاعر نحو المقطع الأخير الذي يقول فيه :

21. أورشول ايلي ماف ايگويز لعاداب

22. لاحاس ايردان ايلين غ أوصميد

23. أبلا وانا دار تاروا ايغويتن زلض

أبيات المقطع كلها تؤكد أنه «ليس الأشد تعاسة هو ذلك المعدم الذي لا يملك الملابس الدافئة في برد فصل الشتاء»، «بل الأشد تعاسة منه هو ذاك الذي لا يملك ما يسكت به بكاء صغاره حين يؤلمهم الجوع الشديد».

إنها صورة، كما سبق أن قلنا : نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زبنائهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسرين من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلاً، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...

الخاتمة

شخص هذا الكتاب، واقع الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، انطلاقا من التركيز على الفنان احيا بوقدير الذي يمثل بحق النموذج الملائم لغيره من كبار الفنانين الأمازيغيين "إيمارين" في الدار البيضاء طوال الربع الأخير من القرن العشرين إلى ما بعده من القرن الواحد والعشرين.

تشخيص الكتاب لكل ذلك الواقع حتم علينا التمهيد له بجرديين كيف كان تجدر تلك الفنون في تاريخ هذه المدينة، وأكد من جهة أخرى استمرار ظهور مراحل ازدهارها طوال قرنين وربع من الزمن.

انطلاقا من التعرف على ماضي وحاضر الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، وجدنا أنفسنا منخرطين تلقائيا في كتابة "معلمة" جديدة تحقق هدفين كبيرين:

الأول، جمع تراجم أعلام الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء وجمع شعرهم الخاص بالمدينة ذاتها في كتاب واحد ليكون رهن إشارة القراء والباحثين.

الثاني، تراجم أعلام جمهور الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء ودورهم في تنمية المدينة في: الفن، والفكر، والرياضة، والمال، والأعمال، والاقتصاد، والمقاومة، والسياسة... على امتداد قرنين من الزمن.

والله الموفق.

4. 0H0 00040 K' 0. XH I HZEXA
5. 0 H0QI00X YH0I 0K0I I0ΦH0C
6. XIΛO HΛΛXΛ XQX. II0I Λ 0K000E
7. XK. Q00X H0QH0A XH0I Y0K0A
8. Φ0I +XXCCX I 0OX0X 0O 0(O) ++ XQ0X
9. K0H C0(Λ) + X0000I X00 0(Λ) XX0 X++0X0H
10. C0H +H0 +0X0+ C0H XH H00C K 0A
11. XC0Y 000Z H0HI0I X0KO H0XX0E
12. K0X0I Λ C0H XC0Y 0O + X++C0A
13. XH0 K00 0(Λ) ++K'OI K0 0H X0KO Y0K0A
14. XH0 K00 0(Λ) K0 +XH XHX+0 0H X0X0X0X0X
(+000198-199)

3. H00C Cx 00XI H00X0C

1. 0H0K 0HΛX C0++0 H0I 0X0X 0A
2. 0O 000 XH0Y 0OI0 X0I K0H00 EE0E
3. C0O 0(Λ) K' X00X X4 0K XQ0X H0H0A
4. 0 I0H0X X0 H0H0X H0I 0O ++ I++C0A
5. K0H C0(Λ) +C0XX0O+ 0O XH0X Λ H4QE
6. 00XI H0C H 0C H0H XK 00 0H0A
7. 0C00 HZHI0 H0YI+ H0X00A
8. ++IO XH0XI 0O 0AΛ0 K0 X++OX0X0X
9. X4 K0 X0Q0 +000+ XI0 C0X0A
10. 0C00 EE0QX0 0H0 00XQ0 +0KX Λ
11. H0000I00 +X0 0AΛ0 H0IΛXΛ
12. 00H 0 Q00X +0H00+ XIΛO X0X0X0X
13. Φ0I 0C00. ZHI XX0I+ 0Φ0000
14. +00 Λ Q00I X0C ++ X00X +0X00E
15. H0IK0+ H0H H0 X0 0AΛ0 0Y0A
16. 0(Λ) K0 X++Y0H H0A0C 0 XX0 X0QX
17. C0K 0 Cx C00I 00C0H XHI Λ H00
18. 0O 0(O) X000H0 0 H0 X0(I) X0I H00
19. X4 00I 00XI H00X0C XH 00K0E
20. XC0 0H0H00 XC00 0(Λ) 0AΛ0 XZ0X
21. 0O 00H XH0X C0H X0X0X H0A00
22. H0A 00 X00A0 XH0I Y 00CCXE
23. 0H0 H00 Λ0O +00H0 X4X H X0HE
(+000208-209)

†ΞΓΛς.ϰΞΙ Σ††ς.ΠΘ†.ςΙ

1. ΧΗ ∂ΛΠ.Η Ι †ΠΙΙ. Ι ∂Ε.Q ΧΟ ΗΓΥΟΞΘ Λ ΛΛϰ.ςΟ

ΞΛς.:

1. †.κ∂Ο† Ι ΕΕ∂Q ∂Λ ∂ ΗΗΙ †Λ∂κκ. ∂Υ
2. ΗΓΥ.ΟΘ. ∂ΧΗΞΛ ΙΙΘ ∂Ο ΗΓ∂κ.ΗΗΞΗ
3. Π.Η. Λ κ. †Γ.ΧΧ.Ο† ∂Ο ∂Θ† ∂ΗΗΙ
5. ΧΓΘ. Ι ΗΘς∂ ΣΗΗ. ΧΞΘ Γ. (Λ) Σ††ΞΙΞ ς.Ι
4. ς.κ ∂Ο Λ ΟΟΓΠ. ∂Λ ΞκΓΓΙ ΗΗ.ΗΞΘΞΙ

∂ΙΓΓ.Η:

6. †.κ∂Ο† Ι ΕΕ∂Q ∂Λ ∂Ο ∂Θ† ΙΘΘΙ ς.†
7. ΓΟ. Λ ∂ΛΠ.Γ ΙκκΞ Λ ΞΛς. Ο. (Λ) †Ι ΘΓΘΟΥ

ΞΛς.:

8. ΗΓΥ.ΟΘ. ϰΟΞΙ Υ †ΟΧ.ϰ† ∂Ο † Θ∂Η ΗκΓΙ
9. ΧΓΘ. ΗΞ†Ο∂ Ι ΓΓΟ.Θ ∂Ο †Ι ∂κκ^υ ΘΘ.Ι Ξ ς.Ι
10. ΥΞΙΙ ∂Υ κ∂ΗΗ∂ ††Qϰ.† ΗΓ.Θ.ΗΞΛ ΙΙΥ
11. ΗΙ.ϰ.ςΟ ΞΛςςΗ Λ ΞΟΧ.ϰΙ ΗΗΗΓΙΞΙ
12. ς.ΠΞ Λ ΘΟκ ΕΕΞΕ ∂. (Λ) ∂ΠΙ ϐΖΙ ΞΓΞ ΙΙ∂Ι
13. ∂. (Λ) κ. Γ.ΕQΥ Ξ †ΞΛ. ΙΙ Θ∂Η Ξϐϐ.Γ.Ι

∂ΙΓΓ.Η:

14. ΙκκΞ Θ.ΗΛ. ∂Γϰϰ∂Υ ΞΙ∂ ∂Ο ∂ΠΙ ΘΗΗΙ
15. ΞΥ ΞΗΗ∂ ΗΛ.Η ΗΧΞΛ ΞΧΓΙ ΘκΟ ΗΗΗ.Θ

ΞΛς.:

16. ∂Ο ΙΧΞ ΘΗ. Π.ΘΞΘ. ΞΥ ∂κκ^υ κΓΓΥ ∂κ.Η
17. ΕΕ.ΗΞΗ ∂. (Λ) ΙΧ. Λ.Ο QΘΘΞ Λ Γ.ΗΞκ ΗΛ.Θ.Ι
18. ΗΗΙ ΞΟΧ.ϰΙ ΥΞΛ. ΙΙ Π.Η.ΙΞΙ ∂Π.Η
19. ∂Ο ∂Λ ∂ΙΙΞΙ ∂ϰ.ϰ∂ Ι ς.Ι ∂. (Λ) ΞςςΞ ΘΘΞΛΗΙ
(†.Θ. 185–187)

2. ΧΗ †ΓΘ.ΟΞΙ Ι 1981 Χ ΕΕ.QΗΘΞΕ.

1. ς.Ι Π.ΘΘ Ι QΘΘΞ QϰΓΙ ΗΘ.Θ
2. Ι Ι.ΘΗ.Γ. ϰQΞΥ ΙΙ Η.Λ.Θ
3. ∂ ΕΕ.QΗΘΞΕ. †∂ΘΞΓ† ΗΘ.Q∂Ε

9. .o k. +kkoo.5 xox.ji y ih.l.o
 10. .o xeo xii5 .i czz.o l ooxe.o
 11. c:ok: ikk. xeo :k.i xeoii.o
 12. ijq. iei5. ii x. k:ii: ieo:i
 13. .o xeo kqx4 iez:q x. i iilxl
 14. .o xeo kqx4 .5+ ic.i l ic:i:l
 15. .(l) i5+ oioi q5.e .o 5+ii.k.o
 16. u.x. +:ox+ x :kxe.q o ic:i:l
 17. xii. ++:e .i. xok:ti (i) iilxl
 18. oox. .o kki.ki x .5+ ix.oxi
 19. .i. ll.xxi :o xeo ijq5 ee5e
 20. i.uz.j i xc:oci .(l) xeo i+ci.l
 21. ic.h5c. iioi :k.i o ixl:l
 22. clli :o hi :o kiei .i ci5l
 23. .o xeo kqx4 ieo.o.j y i ixl:l
 24. .o xeo kqx4 .ox.j xhhi o o.u.o
 25. .o xeo kqx4 .ox.j xeeh ic:i:l
 26. .l xoo:l: icxoox5l5o i iilxl
 27. ixlxl ihx xeo x. .kk5 .i ci5l
 28. o.o.l. iicq. u.o. xo. .(l) xkq ihii:o
 29. iez o i xii x. i5+ ui ii.i
 30. k:ii c.l l xkk. c:ok: .o + 5+ci.l
 31. x4 i5+ x5 oooeo .(l) :o xeo
 32. . o:o5. l xo +ii. y ih.l.o
 33. .+ii 5+:x xeo .k.ii xo x5l5l
 34. o. .oc5e xxi. .y xkx5x5k
 35. .i :o xoo. ih:l.k. .l x. cco.o
 36. i4 i5+ io. iko: x. iiil
 37. o.(l) i5+ kqi ih.l.o ei. iio.o
 38. .l :o xh:4 o xoi.k .o xkx5x5k
 39. l xo k. 5:i.l ihq.c xkk o oc5e
 40. oox. 5:i.l ihii:o .(l) :o i+ci5l
 41. hcoxi i u.o o ikk. + y ihq.l .l
 42. .o xeo kqx4 .ox.j xo. .(l) xc.c4
 43. .i. .l .k5oi .i. .o k i5+ xk5l
 44. i.l5 i +c4.o+ .i. u5(i) :ox.j
 45. .o .kk5 eo5i y i5.i: i ei.l
- (+o.o. 178-180)

14. 0.1 222.1 1 0% 0.1 1 0.5% 1.0 1.1 0.0 2.0
15. 2.0 1.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 (1) 1.0 1.0
16. 1.0 1.0 1.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
17. 2.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
18. 2.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
19. 0.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
20. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
21. 0.1 0.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 (1) 1.0 1.0 1.0
22. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
23. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
24. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
25. 2.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
26. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
27. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
28. 0.1 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
29. 0.1 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
30. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
31. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
32. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
33. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
34. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
35. 0.1 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
36. 2.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
37. 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
38. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
39. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
40. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
41. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0

3. 0.0 1.0 1.0, 1988.

1. 0.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
2. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
3. 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
4. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
4. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
6. 0.0 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
7. 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0
8. 0.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0 1.0

35. Җ ҖҖҖҖ | Җ.Җ.И ы Җ Җ ҖҖҖҖ ы.Җ.Җ.Җ
 36. Җ.Җ.Җ.Җ.Җ | ИҖҖҖҖ ы(Җ) ҖҖҖҖҖ ы.Җ.Җ.Җ
 37. ҖҖҖҖ Җ. Җ.ИИ: Җ.Җ.Җ.И Җ ҖҖҖ.Җ. Җ
 38. Җ Җ Җ.И ы Җ ҖҖҖҖ ҖҖҖҖ ы.Җ.И
 39. ИҖҖҖ | ҖҖҖҖҖ ҖҖҖҖҖ ы.ҖҖ ИҖ.И.ҖҖҖ
 40. ҖҖҖҖ Җ. Җ Җ.Җ.Җ.Җ Җ.ИИҖ Җ Җ. ҖҖҖҖ
 41. ы(Җ) ҖҖ ҖҖҖҖ ҖҖҖҖ ҖҖҖ ИҖҖҖ ҖҖҖҖҖ Җ
 42. ҖҖҖҖ ҖҖҖ. Җ ҖҖҖҖ Җ. ҖҖҖҖ Җ.Җ. Җ.И
 43. Җ ы(Җ) Җ ҖҖҖ Җ Җ ы(Җ) ҖҖҖ ҖҖҖҖҖҖ Җ Җ
 44. ҖҖҖҖҖҖ Җ ҖҖҖ Җ И.И.И.И ҖҖ ы.Җ.Җ.И
 45. Җ ы(Җ) ҖҖҖҖ Җ.Җ.Җ Җ ИҖҖҖҖ ы(Җ) Җ. ҖИИҖ
 46. ы ҖҖҖҖ ҖҖҖҖҖҖ ҖҖ ҖҖ ИҖ.Җ.И ҖҖ
 47. Җ.И ҖҖ.Җ.Җ. Җ.Җ ҖҖҖҖҖҖҖ ИҖ.Җ.Җ
 48. ҖИИҖ Җ Җ. ы(Җ) Җ ҖҖ ҖИИ ы.Җ.Җ Җ ҖҖҖҖ
 49. ИҖҖҖҖ ы | ИҖҖҖҖ ы Җ.И ҖИИ. Җ.И.Җ
 50. ҖҖҖҖ ИҖҖҖҖҖҖ. Җ ИҖҖ.ҖИ Җ.ИИҖҖҖҖ
 51. Җ Җ.Җ ҖҖҖҖҖҖҖ ҖҖҖҖ ҖҖҖҖҖҖ
 52. ҖҖҖҖ Җ ИҖҖҖҖ. ҖҖ Җ.Җ.Җ. ҖҖҖ
 53. ҖҖҖҖ ИҖ.Җ.Җ. ИИҖҖ ҖҖҖҖҖ ИҖ.Җ.ҖҖ
 54. ҖҖҖҖ ИҖИИ.Җ Җ.Җ.Җ ы(Җ) Җ ы.ҖҖҖ ҖҖҖҖҖ
 55. ИҖҖ. Җ Җ Җ ҖҖҖҖ ИҖҖҖ ҖҖ Җ Җ.Җ.Җ
 56. ИҖҖҖ ИҖ.И.ҖҖ Җ.Җ ИИИ.Җ ҖҖҖҖҖ
 57. ҖҖҖҖҖҖ | Җ.Җ.ҖҖ ы Җ.Җ.Җ ыҖҖҖ
- (Җ.Җ. 173-176)

2. ы.Җ.Җ.Җ | ҖҖҖҖ, 1987

1. ИҖ.Җ ҖҖ Җ Җ.Җ.Җ.Җ ИҖҖҖ ы(Җ) Җ.Җ.Җ ҖҖҖҖ
2. ИҖҖҖҖҖ Җ ИҖ.Җ.Җ ҖҖ ҖҖ ҖИ. Җ.Җ.ҖҖ
3. ыҖ ҖҖҖҖ ИҖҖ. ҖҖҖ Җ Җ.Җ.Җ (И) Җ.Җ.Җ.
4. ҖИИҖҖ ҖҖҖҖҖ Җ.Җ ы ы.Җ ИИИ.Җ Җ.ҖИҖ
5. Җ.ҖҖ ҖҖИИ. ҖИИ. ҖҖҖ Җ.Җ.Җ ҖҖ ы.Җ
6. Җ. ы.ҖҖҖҖ Җ. Җ ИҖҖҖҖ ы Җ ы.Җ ҖҖҖҖҖҖ
7. Җ.И.ҖИИҖ ИҖҖ. ҖҖ ҖИҖҖҖ ы.ҖҖҖ
8. Җ.И.ҖҖ ҖҖҖИҖ.Җ.Җ Җ.ҖҖ Җ ИҖҖҖҖҖ ҖҖ
9. Җ.Җ.ҖИҖҖ ҖҖҖ ы ИҖҖҖҖҖ Җ ҖҖ.Җ.Җ. ҖҖ
10. И.Җ.Җ.Җ ИИҖ ҖҖҖ ҖҖҖҖҖҖ ы.Җ.И
11. ҖҖ. Җ ы.Җ.Җ.Җ ы | ҖҖҖҖҖ Җ.ҖИ ы.Җ
12. Җ.ҖҖ ИИ.Җ Җ.ҖҖҖҖҖ ҖҖ Җ Җ. Җ.Җ.ҖҖ Җ.ҖҖҖ
13. ҖҖ ҖҖҖ. Җ.Җ. ҖҖҖҖҖ Җ Җ ҖҖҖҖ Җ.ҖҖ Җ.И

ተጀርባዎቻችን ስርዓታዊ

1. ስርዓታዊ ፡ ፀደቀ, 1987

1. ስርዓታዊ ፡ ፀደቀ ዓመቱ ስርዓት ስርዓቱ ይጀምራል
2. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
3. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
4. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
5. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
6. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
7. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
8. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
9. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
10. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
11. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
12. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
13. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
14. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
15. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
16. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
17. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
18. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
19. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
20. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
21. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
22. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
23. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
24. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
25. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
26. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
27. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
28. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
29. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
30. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
31. ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
32. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
33. ተክሉ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ
34. ይኸው ስርዓት ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ ስርዓቱ

57. 80 0(0) 20.ИИ. +2EE 00 +1 2AQQX
58. 20 +001+ 2.(A) 2++0.121 2.1 00 A 0KK" 24.0
59. 80 A И2.И 24 20Ж. 22И2 1.22.Е
60. 0Ж.0 24 0KK" 2002 22И2 1.22.Е
61. 0ХИИ2A 24 2Q22 0 2ИИ. 1.22.Е
62. И.0И 24 ИИ.1 80 0.0 2ИИ2 1.22.Е
63. Ж.1 0K 0021 2И0 ИИ. 0.1 02XXQE
64. 00X.Ж 0(A) X20 221.1 A 24 12+ 202AA
65. Ж.1 A 0IAA2X 1 2И2И2 4 1.02И. 0A
66. 24 ИИИ.0.1 KK.1 1.2.1 1 22XX2X
67. 2.00 2XИ. 00 24 12+ 2Ж02 2.Е: A
68. 80 0(0) 2++24.0 24 00 A 0KK" 2Q.Ж
69. 2И. 00 ++2И.1 0(A) + 2KK20 2Е.Е
70. ИX2.0 1 1.1.И 0A 80 ИИ. И220
71. 2.1 2++0.EQI ИИИ. 1.ИИ.0:AA
72. 0A 00 421 2Е:Е.1 2 2И:0 0A
73. 2.1 20004.1 ИИИ2+ X21 0AA0A
74. 24 80 IAOI 0И:0 22Ж 0222.0
(+0.0. 164-167)

18. Լ. Լ. ++ ՏՕՏԽԽՆԻ օ(Լ) ՎՃՕ ։Օ ՏՂՂԻԷ
19. Օ. (Լ) ՕՖԻ օՏԻ օՖԵՖ օՕ Լ ՏԻԻՄԻՔԼ
20. Օ. (Լ) Թ ԼՃԻ ՕԸ. խԽԿ օ Տ. ԻԿԻ ԽՃԼ
21. Լ. խՃ. ԼՃԻ ԽԽ.ՂԽ ԽՖ ՏԼ. ՕՕ։ Լ
22. ՖՖ Լ օԸԸ. Օ ՏՕԼՏԼԻ օ(Լ) ՏԽ Լ. Լ. Խ օԼ
23. Լ. Լ. Ի ֆԹ. ՏԽՕ. օՕ Ի ՏԻԻԸԼ
24. ՏԿ ԻՕԿ. Ի. ՖՖԹ ՏԽԽՖԿ Ի ֆԸԸՏԷ
25. ՏԿ օ(Օ) Լ ԻՕՖԼԻ ՏԿՏ Ի Լ. ՏՏ.Է
26. օՕ ԹԹ՝ ՏԻԻԸԼ ԿՏԽԽՏ Կ Օ. (Լ) Լ ՏԽՃՖ
27. Ը. Օ ՏԻԻ. Ֆ ՕՃ. Ֆ ԽԸ. Լ. ՏՏ.Է
28. ՏԿ Տ. Լ ՏԸԸԻ ՏՕ. օ(Լ) ՕՖԻ ԿԻ ԼԼՖԽ.
29. ՏԿ օ(Օ) ԽՕՕԻ ԻՏԸԹՕ. Օ Լ ԼՏՏ.Է
30. Լ. օՕ ԼՃԻ ԽԽՕԻ ԻՏԸՖԻ ԼԿ Լ. ՕՏ Ի Լ
31. օ(Լ) ԻԻ ՕՕԽԸԿ Կ. ՕՕ օ Տ Լ. Օ ֆՖՕՃ
32. ՏԿ Թ. ԼՖԽ. Ի. Լ. ԽԿ օ(Լ) ԼՖՖ.Է
33. օԼ Լ. Կ ԼԹՏՕ Տ ԻԽԽԼԻ ՏԸՏԽՏՖ
34. ԸԼԹ օԼ ԹՏԿ ԼՃ. ԼՃԻ օՖԹ.Է
35. ։Օ օՕ ԼՕ. Լ. ՖՖ. օՕ ԻԻԸԼ
36. ԸԼԹ օ(Լ) ՏՖՕԻ Լ ՖՖ. Օ ՖՖ. ՏԽՏԽ
37. ։Օ ԹԹ՝ խԽԻ օԼՕ. Օ Տ ԻՖՖ օԼ
38. ՏԿ ԹԹ՝ ՕՖ. օՕ. Օ ՏԼՕ Լ. ՏՏ.Է
39. ՏԼ. ՂՂՐ ֆԸԼԽՖ Խ ՏԻՕ. Ի ՕՖ. Լ ԿՏԷ
40. ՏԸՏԹ Լ ԻՏԽ. ԼԻ ֆ. Լ ԻԻԸԼ
41. օ(Լ) ՕՕՕ ԼՂՂԻ ԻՏՕՖՏ ԼՖ Կ Լ. Օ ֆՖԼ
42. ԸՕ. Լ ՏՕՃՃ. ՕԻ ՏԿ ՏՕ ԼՃԻ ԼՕՏԼԼ
43. ։Օ ԹԹ՝ Օ. (Լ) Լ ՃՃՖՃԻ ՖՖ. Օ. (Լ) ԼՂՂԻԷ
44. Լ. Լ. ՏՕՕԻ ՏՕ ԻԽ. ԸԻ օ Ի. ՃԷՏ
45. ՏԸԸ. Կ օ(Լ) ԻԻ ԹԹ՝ ։Օ ՏԽԽ Տ ԼՏՏ.Է
46. Լ. Լ. ՏՕՕԻ ՏՕ օ(Օ) ՏՖՕ. Տ ԿՏԷ
47. ԻՏԽՏԻ օ ԻՏԽ. ԼԻ օԼ ։Օ ԽԽ ԽԿՏ
48. Լ. Լ. ՏՕՕԻ ՏՕ ՕՖԻ ՏՕ. օ(Լ) Տ. ՖՖԷ
49. ՏԸԸ. Կ ՖՖ. ֆՖԽՏ օ(Լ) Ի ԼՃԻ ՏԼՕՖ
50. օԸ. օԼ Լ ԻՏԷԷ օ Օ. Օ Թ. ԻԻԸԼ
51. ՏԿ օՕ ԻԻՏԿ. ՕԻ օՕ ԻՃՃ օՖԹ.Է
52. ։Օ օ(Լ) ԼՕՖ ԽԿԼ. Լ. Լ. Լ. ՕՏ Ի Լ
53. ։ՕԻ. Լ ԼԷՏ ԻՃՕԻ Լ Ճ. Օ օԸԼ
54. ։Օ օ(Լ) ԼՕՓՏՕՕՏ Օ ՏԸՏ Լ ֆԸԸ. Օ
55. ։Օ ՃՃՕ ԽԿՏ օԸԼ ԽԿ ֆ ԼՕՏԼԼ
56. ։Օ օ(Օ) ՏՕ. Խ. Ի. Օ. ՏԽ ԼԹՏԼ

- [illegible]

3. +8HQSE+ 1 +CЖΣ4+

ΣII. ΣΛΥ. +.CΛΥ.Ж+ .Λ X +Π:OΣΠΞI | :C:XΧ.O ΠΞΘΘ RQ.E | :C.OX
.C.ЖΣΥ X II.E:Q ΣHH.I X Π:ΘΘ.I | 27, Λ 28 Λ 29 ς:Ης:Ж 2006.

1. 0Λ Λ0Υ ΙΘΘΟΥ + ΞΗ0Π+ ΙΙΥ Ι0ΘΞ ++ ΞΛ
2. 0ΓΙ0 Θ 0Υ ΞΙΙ0 ΗΓ0ΖΗ 0Ο + Ι++ΓΙ0Λ
3. ΞΧ0 0Η0ΘΞΣ 0ΠΞΥ ΞΘ ΙΞ+ ΗΥQE
4. 0(Λ) Ι ΗΗΗ0Κ ΙΘΗΗΓ 0 Σ0 Ι0 ΙΧ0ΗΞΕ
5. 0ΗΓ0ΧΧ0Ο ΞΗ0ΗΚΞΙ 0(Λ) ΞΧ0 Υ0ΘΘ 0Λ
6. ΞΘΓ0Ι Λ Κ0ΗΗ0 ΥΓΚ 0 0Η0 ΥΓΚ 0Λ
7. +0Χ"Γ0+ Ι Σ0Ι ΞΥ 0ΚΚ" ΞΙΛΟ ΣΞΧΧΞΧ
8. ΣΞΗΞ Π0ΘΞΗ 0Ο ++ ΞΗΗ Ξ Π0ΣΣ0Ε
9. ΞΗΘ 0Λ Ι +ΓΗΛΞΣ+ 0Ο ΞΧ 0ΖΛ0Υ
10. 0Η0 +0ΓΖΞΥ+ 0Η0 0Σ+ QQΞΗ 0Λ
11. ΞΚΚ0 +0Θ0+ΞΙ Ι QΘΘΞ Υ Π0Κ0Η 0Λ
12. Ζ0Ι Λ 0ΙΑΛΞΧ 0Λ Χ0Ι ΞΗ0Ι 0Γ0Λ
13. 0Ο 0(Λ) + ΞΘΘ0Θ 0ΙΖ0Q 0Η0 0Ζ0Π0Χ
14. ΞΥ 0ΚΚ" ++ΓΧΟΙ Ο0Λ Λ ΞΓΓΥΞ Π0ΣΣ0Ε
15. 0Λ Λ0Υ ΙΚΟΖ +ΞΘΛΞΟ+ ΙΙΥ ΙΘΘ0 ++ ΞΛ
16. ΞΙΙ0 Υ ΞQΖ0 Π0ΧΧ0Χ ΙΛ0Θ 0ΘΙ Λ
17. +0ΗQΞΕ+ Ι Σ0Ι ΞΥ ++ ΞΟΧΗ Π0Η0Λ

21. %% 00I £ HΛΓΛ% %% 00%Q+
22. £K"OΦ. %ΘH.£ U£Λ. O.(Λ) .0 £++U0
23. £O£I X£Γ . ++.Θ%+ .(Λ) +Q0%Γ+
24. Γ.++ . Y. £O. Λ Λ £ΓΓ.ΓK £H00I
25. £K"OΦ. %0OXH EE.I£I .(Λ) + 0%H £ΛH
26. £ΘIK.HI . H.ΗЖ£Θ .(Λ) K £++Γ.O.KI
27. Γ.£Y £%Γ. 00IE%Z £ΛH.Γ£I
(+.0I. 159–160).

ጸሎት፡

66. ሰጠኛው ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
67. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
68. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
- (ተጠቅሙ 154-159)

4. ጸሐፊው ሆኖ ጸሎት

ጸሎት፡

1. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
2. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
3. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ

ጸሐፊው፡

4. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
5. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
6. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ

ጸሎት፡

1. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
2. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
3. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
4. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
5. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
6. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ

ጸሐፊው፡

11. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
12. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
13. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ
14. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት (ለ) ተጠቅሙ

ተጠቅሙ፡

15. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
16. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
17. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
18. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
19. ሰጠኛው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት
20. ጸሐፊው ሆኖ ለጸሐፊው ጸሎት

39. 0511 0X01 0Ж0Ж0 ИК 0++0X0 ИИИ0У

ΣΛΣ0:

- 40. ΣΥ 0ΛΛ0 ИХИΖ 00 ΣΥ 0Ж0Σ +ΣΓ0+00ΣΙ
- 41. 0 К8ИИ 0Θ00 И0У 0++00 00 0(Λ) + 0ИИ8У
- 42. 0(Λ) + 0КК" 00 X0EQI Ц0Λ0 Λ00 + 0++00C

0ICC0H

- 43. QЖC Λ0У 001 ИΘ0Θ 0ΓC01 IC8I 00 0КК"
- 44. QЖC Λ0У 001 ИΘ0Θ 0ΓC01 IC8I 00 0КК"
- 45. 0 00Λ 0КК" 00+ +C0Ж00+ ИК 000+ИИ 0К
- 46. QΘΘΣ К0 0(Λ) 0X01 ИΖΙΛΣИ К8001 0ИИ0 000
- 47. 0E80+ Λ У ИУ0И0E 0(Λ) Ι00И0 И0C000+

ΣΛΣ0:

- 48. ИΘ0Θ 01 0 00 +0ΣXXΣИ+ Ι00Σ +00000+
- 49. 0Ι0 Λ 0ΗΗ0 QΘΘΣ 0(Λ) XΣ0 Ι0Ι0 001 0C0К
- 50. 0К8++0 Λ 001 0ЖCЖ УИ01 0 ИC00К0Ι
- 51. 0 ΛΛ8Ι0+ К8ИИ8+ 0У 00К0 +ΣΓ0+00ΣΙ
- 52. К8ИИ8 C0(Λ) 0X01 ИΘ0Θ 0У 0(0) 0КК0 00 0VZ00
- 53. 0(Λ) + 0 Λ 0Η00 QΘΘΣ Λ0 001+ 0И01 000Η00

0ICC0H:

- 54. 0Ц0И 01 +И00+ 0X0 000X+ Ц0И0К0Ι
- 55. 0 E0X0IE0 И8VZ0Λ 0(Λ) + 08И 0++00Σ 001
- 56. 0 Ц0И0 + 08И 0000У01 К0 00(Λ) 000 0C08+

ΣΛΣ0:

- 57. QΘΘΣ 0 0XИ | И8VZ0Λ 0(Λ) К 0000 0C01
- 58. QΘΘΣ 0 0XИ | И8VZ0Λ 0(Λ) К 0000 0C01
- 59. 0 Ц0И0 0001 0(Λ) 0000У И0ΗИ00+ 0(Λ) + 00 0Η0Ι
- 60. И0ΣΗ8C00 0ИИ0 XΣ0 ИΛVZ 8И0 C0Q
- 61. Ц0И0 08И01 0ЖCЖ И0 0 00 0К 0000+8И

0ICC0H:

- 62. Ц0И0 08И01 0ЖCЖ И0 0 00 0К 0000+8И
- 63. 0 +0ИИ00 0 К8ИИ8 X01 Ц00001 0 И0E0XИ
- 64. 0 И0E0XИ +0C0C0Η0Ι К0 0(Λ) +ΛКC+ 0 000XΛ
- 65. 0C0 И0IΘ0E | II0I 00 +1 0КК" 0000X0XИ

11. ε_0 $\gamma_{\text{H}\Theta}$ $\circ(\wedge)$ $\varepsilon_{++\text{IE}\circ\text{C}}$ $\text{K}\% \text{H}\% \text{ } + \varepsilon_{\text{C}\text{C}\varepsilon_{\text{C}\varepsilon}}$
12. \circ $\text{t}\circ\text{ll}$ $\varepsilon_{\text{X}\text{Q}\text{Q}\circ\text{I}}$ $\varepsilon_{\text{Ж}\varepsilon_{\varepsilon}\varepsilon}$ ε_{Y} $++$ $\%_0$ $\text{H}\text{K}\text{C}\text{I}$
13. \circ $\text{C}\circ\text{OX}$ I $\text{Y}\circ\Theta\Theta$ $\circ\wedge$ $\text{I}\text{H}\text{K}\circ$ $\circ\Theta$ $\text{H}\varepsilon\circ\varepsilon_{\varepsilon}$
14. $\circ(\wedge)$ K ε_{\wedge} \circ $\Theta\Theta\text{H}\circ\text{C}$ $\varepsilon_{\text{I}\%}$ $\text{Ж}\text{Ж}\%_0\text{Y}$ $\varepsilon_{\text{H}\text{C}\text{C}\circ}$ $\Theta\circ\text{L}\text{H}\text{Y}(\varepsilon)$
15. \circ $\Theta\text{H}\text{C}\text{Y}$ H $\%_{\text{Ж}\wedge\wedge\%}$ $\wedge\circ$ $\varepsilon_{\text{H}\text{C}\text{C}\circ\text{I}}$ $\text{H}\text{K}\circ\Theta\varepsilon_{\text{E}}$

$\varepsilon_{\wedge\varepsilon}\circ$:

16. XHH $\text{H}\text{H}\varepsilon_{\text{K}}$ $\Theta\Theta\text{L}\circ\Theta$ $\varepsilon_{\text{C}\text{L}\circ}$ ε_{Y} $+$ $\varepsilon_{\text{ll}\circ}$ $\varepsilon_{\circ\text{I}}$
17. $\%_{\text{K}\circ\text{I}}$ $\varepsilon_{++\text{K}\text{H}}$ H $\text{Q}\Theta\Theta\varepsilon$ Y $\text{H}\text{C}\Theta\circ\varepsilon_{\text{H}}$ $\text{ll}\circ$ H $\varepsilon_{\text{H}\text{H}\%_{\text{Y}}}$
18. \circ $\Theta\circ$ $\text{t}\circ\text{X}^{\text{C}}\text{C}\circ\text{t}$ $\text{I}\circ\circ$ $\circ(\wedge)$ $\text{X}\varepsilon_{\Theta}$ $\text{I}\Theta\Theta\%_{++\text{H}}$ $\circ_{\text{E}\circ\text{Q}}$ HY
19. $\varepsilon_{\text{C}\text{C}\circ}$ $\Theta\Theta\text{Y}$ ε_{Θ} $\varepsilon_{\varepsilon\varepsilon\varepsilon}$ $\text{X}\varepsilon_{\Theta}$ $+\text{H}\text{H}\circ$ $+\text{O}\text{H}\%_{\text{H}\text{t}}$

$\circ\text{I}\text{C}\text{C}\circ\text{H}$:

20. $\varepsilon_{\text{C}\text{C}\circ}$ $\Theta\Theta\text{Y}$ $\text{I}\varepsilon_{+}$ ε_{Θ} $\varepsilon_{\varepsilon\varepsilon\varepsilon}$ $\text{X}\varepsilon_{\Theta}$ $+\text{H}\text{H}\circ$ $+\text{O}\text{H}\%_{\text{H}\text{t}}$
21. \circ_0 $\wedge\circ\text{Y}$ $\text{C}\circ\text{I}$ $\text{H}\Theta\circ\Theta$ $\circ(\wedge)$ $\circ\text{Y}$ \circ $\varepsilon_{\wedge\varepsilon}\circ$ $+\%_{\text{H}\varepsilon_{+}}$
22. $\circ(\wedge)$ K $\text{H}\circ\Theta\text{H}\circ$ $\text{I}\text{Ж}\text{Ж}\%_{\text{X}\varepsilon_{\text{K}}}$ $\text{K}\circ$ $\text{H}\text{H}\text{H}\circ\text{Y}$ $\varepsilon_{\text{H}\text{H}\circ\text{I}}$
23. $\circ_{\text{J}\text{ll}\circ}$ $\%_0\circ\text{I}$ $\text{E}\text{E}\text{H}\Theta\circ$ HK $\text{I}\Theta\text{I}\varepsilon$ $\circ\Theta_{+}$

$\varepsilon_{\wedge\varepsilon}\circ$:

24. \circ $\wedge\wedge\%_{\text{I}\varepsilon_{+}}$ $\Theta\circ\text{I}$ $\%_{\text{Ж}\text{C}\text{Ж}}$ $\text{H}\Theta$ $\circ(\wedge)$ $++$ $\varepsilon_{\text{C}\%_{\text{H}\circ\text{I}}}$
25. $\text{t}\circ\text{ll}\circ$ $\text{C}\varepsilon$ $\text{Y}\circ\circ\text{I}$ $\%_0$ $\circ\wedge$ $\circ\Theta$ $\Theta\%_{\text{H}}$ $\varepsilon_{\Theta\Theta\Theta}$ $\text{H}\text{X}\text{H}\varepsilon$
26. \circ $\Theta\circ$ $\circ\text{I}\text{C}\%_{\text{X}\text{X}\circ\text{O}}$ $\text{H}\text{K}\text{C}\text{C}$ $+$ Θ $\text{O}\circ\Theta\text{H}\text{C}\circ\text{H}$
27. \circ $\text{C}\text{C}\circ\text{Y}\circ\text{t}$ $\text{K}\circ$ $\circ(\wedge)$ $\varepsilon_{\varepsilon\varepsilon\varepsilon}$ $\text{X}\varepsilon_{\Theta}$ $+\varepsilon_{\text{H}\varepsilon}$ $\text{H}\text{C}\text{H}\circ\text{L}\text{H}\text{t}$

$\circ\text{I}\text{C}\text{C}\circ\text{H}$:

28. \circ $\text{Y}\circ\Theta\Theta$ $\circ\wedge$ $\text{I}\circ\circ$ $\text{H}\text{K}\text{K}\varepsilon$ $\wedge\varepsilon_{\wedge\text{K}}$ $\circ(\wedge)$ $\text{I}\Theta\text{K}\circ$ $++\%_0\varepsilon_{\varepsilon_{+}}$
29. \circ $\text{Y}\circ\Theta\Theta$ $\circ\wedge$ $\text{I}\circ\circ$ $\text{H}\text{K}\text{K}\varepsilon$ $\wedge\varepsilon_{\wedge\text{K}}$ $\circ(\wedge)$ $\text{I}\Theta\text{K}\circ$ $++\%_0\varepsilon_{\varepsilon_{+}}$
30. $\text{t}\circ\text{C}\circ\text{Ж}\varepsilon_{\Theta_{+}}$ $\text{H}\circ$ Θ $\text{I}\wedge\wedge\circ$ $\%_{\text{K}\circ\text{I}}$ $\text{I}\text{C}\%_{\text{I}}$ $\varepsilon_{\Theta_{+}}$
31. \circ $\Theta\text{H}\wedge\circ\varepsilon_{\varepsilon}$ $\text{H}\wedge\%_{\text{I}\%_{\text{I}}}$ $\varepsilon_{\Theta_{\text{K}\circ\text{I}}}$ $\circ(\wedge)$ $+\text{I}$ $\text{t}\circ\Theta\varepsilon_{+}$

$\varepsilon_{\wedge\varepsilon}\circ$:

32. \circ_0 $\text{H}\text{K}\text{K}\circ\text{Ж}$ $\text{t}\circ\varepsilon_{\varepsilon\%_{\text{X}\circ}}$ $\wedge\circ\text{Y}$ $\text{t}\circ$ K $\circ\text{K}\text{K}^{\text{C}}$ $\%_0$ $\text{I}\Theta\Theta\varepsilon_{\text{I}}$
33. \circ $\text{Y}\circ\Theta\Theta$ $\circ\wedge$ $\Theta\circ\text{I}$ $\text{H}\Theta\varepsilon_{\text{H}}$ HK $\text{O}\circ(\wedge)$ $\text{H}\text{H}\text{H}\circ\Theta$ $\text{I}\text{C}\%_{\text{I}}$
34. $\circ_{\text{J}\text{ll}\circ}$ $\varepsilon_{\text{X}\circ\text{I}}$ $\text{C}\text{I}\varepsilon_{\wedge}$ $\varepsilon_{\text{I}\%}$ $\%_0$ $\circ(\wedge)$ $\circ\text{L}\text{I}$ $+\text{I}$ HHY
35. $\circ_{\text{J}\text{ll}\circ}$ $\varepsilon_{\text{X}\circ\text{I}}$ $\text{C}\text{I}\varepsilon_{\wedge}$ HK $\text{X}\circ\Theta\text{C}$ $\text{H}\text{H}\text{H}\circ\Theta$

$\circ\text{I}\text{C}\text{C}\circ\text{H}$:

36. $\%_0$ $\circ\text{K}$ $\text{I}\Theta\wedge\circ$ $\text{t}\circ\varepsilon_{\varepsilon\%_{\text{X}\circ}}$ $\%_{\text{H}\circ}$ $\circ\varepsilon_{\text{H}\text{H}\varepsilon}$ $++\circ\Theta\varepsilon_{+}$
37. $\%_0$ $\circ\text{K}$ $\text{I}\Theta\wedge\circ$ $\text{t}\circ\varepsilon_{\varepsilon\%_{\text{X}\circ}}$ $\%_{\text{H}\circ}$ $\circ\varepsilon_{\text{H}\text{H}\varepsilon}$ $++\circ\Theta\varepsilon_{+}$
38. \circ $\text{I}\text{I}\%_{\text{H}\circ}$ I H $\text{Q}\Theta\Theta\varepsilon$ $\text{K}\circ$ $\circ(\wedge)$ $\text{X}\varepsilon_{\text{K}}$ $\text{O}\varepsilon_{\text{Y}}$ $\text{I}\text{C}\%_{\text{I}}$ $\circ\Theta$

66. 0ИИΣΥ 0(0) ++0.ΠΣ+ 0.0 | ЖЖΣΙ 0 ΣΣΚ.ΠΙ

67. • Θ: H₀O₂C • HΘ•Ж(Σ)

68. $\Pi_{\alpha\beta} \cdot \Pi_{\alpha\beta}$

69. 0.5 ИИΣ4 0(0) ++.ΠΣ+ 0.0 | ЖЖΣ| 0 ΣΣΠ.ИИ

70. $\Theta: \mathbb{N} \times \mathbb{N} \rightarrow \mathbb{N}$ $\Theta(x, y)$

71. ЦОСН МОСН

Σελ.:

72. III+ 04 00 (Λ) ΣΧΧΣΧ 0000 (Σ)

73. $\Sigma \Pi_0 \Gamma_0(\Lambda) \Sigma \chi_0 Q \Theta \Theta \Sigma \Lambda \Pi \chi_0 \Gamma \Sigma(\Sigma)$

74. ΣΗΗ:Υ °R^u Λ ΗC.ΛΦ.Θ ΣΘΘΙ(Ξ)

75. $\Sigma \circ \Sigma \Pi \circ \Pi \wedge \circ \Gamma \Sigma \circ \chi \circ \Pi \sqcup \Sigma \Pi \circ (\Sigma)$

76. $\Sigma^4 \Sigma^0 \circ (\wedge) \Sigma^4 \circ \circ \approx \mathbb{C} \mathbb{C} \circ \mathbb{D} \circ \mathbb{U} \circ \mathbb{I} \circ \circ (\Sigma)$

77. ∅ ∘ RRⁿ ΣΛ+∅II ⊙ ΣIΠΞϺ(Σ)

78. Ц. њ.⊙Σ QQ%λ | Θ|ΛΓ ЖИИ + (Σ)

• ICCC:

79. IKKSI 80 K8HH8 X.OH4 CLLI

80. ཡེ་ཤིང་གི་རྩ་བའི་ལོ་རྒྱུས་ལྟར་ན།

$$81. \circ \sqcup_{\alpha \in I} \circ \Sigma \mathcal{O}_{\alpha} \circ (\wedge) \mid \Sigma \mathbb{E} \mathcal{Q} \sqcup_{\alpha \in I} (\wedge) + \mathcal{O} \Sigma \mathcal{Y}$$

82. $\Sigma \mathbb{K}_i \circ (\wedge) \mathbb{K}_i \circ \Theta \times \mathbb{K}_i \sqsubset \wedge \wedge$

83. 80. (A) 08И 15ИΣ Λ ИГ.2И ИЧ

(+00% 149-154)

2. ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ

ΣΥΣ.:

1. ◦ ΕΣΘΙΣ ΗΗ.Φ ◦ ΣΗΘ ΣΙΣ ΘΛΣ ΘΘΘ

2. $\Gamma \vdash \varphi \rightarrow \psi$ and $\Gamma \vdash \psi \rightarrow \varphi$ and $\Gamma \vdash \varphi$ and $\Gamma \vdash \psi$

3. ΣΠΕΥ Α ΕΚΟΙ ΗΓΟΖΗ ΣΠΕΥ Α ΟΠΟΙ

4. (Λ) ⊙ ⊙ ⊙ X5504 ≤ ΛΛ ⊙ ⊙ + ∘ Λ H.XΘ. ⊙ || ⊙

5. $\Pi\Xi\Upsilon \Sigma\Upsilon\Sigma \wedge + \Sigma\Upsilon\Sigma + \cdot \Pi\Xi\Upsilon + \cdot (\wedge) + + \wedge \Sigma \Sigma \Upsilon$

6. • ИИΣΗ.ΠΙ • ∶ +Γ.ЖΣΟ+ К8ИИ8 | Λ.ΟΙΥ

7. 0 0 XHSE 0 JCX SCPI 0 5 0 A ΣHII 0

8. ԿԸԸՈ ՈՒՈՅՅ Կ Ժ.ՆՆ.ՕԺ ՕՁՈ ՏՕԿ. Ա.Օ.Օ

• ICCC • h :

9. $\wedge x \in \mathbb{R} \exists y \in \mathbb{Q} : x \leq y$ $\wedge x \in \mathbb{Q} \exists y \in \mathbb{R} : x \leq y$

10. $\Delta \cdot R \cdot 140 \cdot Q \Theta \Theta \Sigma \text{ ЖЖ} \cdot OY \cdot R \cdot \text{ЗР.} \cdot \Sigma \cdot \Pi \cdot \Pi \cdot H$

29. ξλλο πολυθεο σχησι ο ξκ.ηι(ο)
30. ρη.φ οο ρ.ηη.θ θιλι εγιλξξ
31. ξλλο πολυθεο σχησι ο ρξκ.ηι(ο)
32. ρη.φ οο ρ.ηη.θ θιλι εγιλξξ(ο)
33. ρ.θξ θλλο θθξ.ο ξλλ.φ.ο(ο) ο.π.ηι

ξλξ.:

34. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
35. ηη.φ ρκθ.ο η.ψ.ρε(ξ)
36. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
37. ιλλ.ο θ ηζθ ο ηθ ι.ψ η.ρ.ξ.η ξι.ρ
38. ο ε.η. η.η.η. (λ) +ο.χ.ο
39. π.ς.η η.ς.η
40. ιλλ.ο θ ηζθ ο ηθ ι.ψ η.ρ.ξ.η ξι.ρ
41. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
42. π.ς.η η.ς.η
43. ολ λ ιο.ο π.η.ο.ρ.ο ξ.χ.ξ.ο(λ) +ι ρ.π.ρ
44. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
45. π.ς.η η.ς.η
46. ηη.ο ηφ.π. η ρθθξ ηηξ ρ.ι σχησι
47. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
48. π.ς.λ η.ς.η
49. ξ.η.η λ η.η.λ.θ.ξ.ο +.ψ.ρ.ξ.ξ +.θ.ο. π
50. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
51. π.ς.λ η.ς.η
52. ρ.η. ρ.ι ψ ξηη.ο η.λ.θ. ηκ.ο. ε.ο.ο.χ
53. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
54. π.ς.λ η.ς.η
55. ξ.θ.θι ξ.ι ε.ι ηκ.θ.θ.ο(λ) +ι ρ.ρ.ι
56. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
57. π.ς.η η.ς.η
58. ο θ.η.ζ.θ ηκ.ο η.λ.θ. ρ.η.ο.ο.ς.ρ.η ηκ
59. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
60. π.ς.λ η.ς.η
61. ο θ.η.ζ.θ ηκ.ο η.λ.θ. ρ.η.ο.ο.ς.ρ.η ηκ
62. π.ς.η η.ς.η
63. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)
64. π.ς.η η.ς.η
65. ο θ. η.ο.ς.ο ηθ.ξ(ξ)

ፊክሽን

1. $\Sigma \odot \div + \circ \circ \mid \Sigma \sqsubset \div \circ \Sigma X$

EX.:

1. 0Λ 0K 140 0 QΘΘΞ X04 00C01
2. 2110 4 0(0) 100Π0H ΣXCC0.51
3. 30001 ΣЖΛ H08+ 0Λ 014 21401
4. 1++0+ 0(Λ) ΣXHH01 ΣI00ΣH1
5. 0 H08A ΣЖQΣ 1101 0 Σ40001
6. C0(Λ) XΣ0 Σ++0QQ0H1 ΣΛΛ0 H0A +
7. 50ΠΣ H0H0C0H 1101 Σ4 001 CΠ01

• I C C o n :

8. ◦ Π◦Η◦Γ◦ΙΣ ΘΘΗΗΞΛ ◦ ΞΛΖ.
9. ◦ Λ ◦ Κ ΙΗΚ ΗΙ◦Π◦Θ | ΘΘ◦Λ†
10. ΚΘΗΗΣ Γ◦(Λ) ΣΧΗΖ ΣΗ◦ΦΣ Ο◦(Λ) + Η◦Λ
11. ΞΥ ΣΧ◦ ΗΙΗ ΞΥ ΣΧ◦ ΗΞΙΘ(Ξ)
12. ◦ ΠΞΛ◦ Λ ΙΣΗ◦ Λ◦ΕΘΥ ◦Θι(Ξ)
13. ◦ϚΗΗΞΥ ΚΘΗΗΣ ◦ΟΣΛι ΓΓΣ†ι(Ξ)

Σελ. 0:

14. ИФ%И (I) %ΘΧΧ.Θ .Λ ΣΛ.ΠИ(Σ)
15. .ИИ.Ф %ΚΘ.Ο, .ИИ.Ф .И%Ζ+(Σ)
16. . Χ%ς. ИΛ.ИИ %Ο ΣΧΣΙ Σ ИС%+
17. ΣΚΚ%+. Λ ς.Ι ЖЖИЖ.И ΣΧСΙ
18. ИΘΟΣΛ (I) ИФ.Π. .ς.Λ .ϕ ΣΧИ.
19. ИΛ.ИИ .ΙΛСΘΣΟ ΣΧ. ΟΟ.ςΘ
20. .СΣΙ .(Λ) +I ΣQΛС QΘΘΣ СС%И(Σ)
21. ΣИИ Λ ΟΟΘ%С ИΘ ΣΧ.Ι И.Жς.Ο
22. . Θ.ΠИΙ Κ%ИИ% И Σϕ.Ο.ΟΙ(Σ)
23. ΣИИ Κ ΣΛ . ΟΟΣΘ.Θ ИИΣ ИΘ(Σ)
24. .Ο %Κ.Ι ς.ИИ. И QΘΘΣ С.(Λ) ΣΟ.Ι
25. .(Λ) Θ%И ΣΟΠ.Θ ИΛ.ИИ %Ο ΣСΚΣΙ

• I C C o n :

27. $\Sigma \odot \vdash_0 \odot \mid \Sigma \mathbb{C} \vdash_0 \Sigma X \quad \Sigma \odot \cdot (\odot) \vdash \vdash_0 \mathbb{Z}_0 \odot \mid (\odot)$
 28. $\Sigma \wedge \wedge_0 \mid \vdash_0 \mathbb{G} \vdash_0 \mathbb{K} \quad \odot \hbar \Sigma \wedge \quad \odot \mathbb{K} \mathbb{C} \mid \vdash \vdash \Sigma \mathbb{K}_0 \mathbb{M} \mid (\odot)$

ΣΘ +ΘΘΙ+ Γ.(Λ) ΣΘΚ.ΟΙ ΓΓΕ%Ι ΣΙΛΓ Π%Η
 ΣΘ +ΘΘΙ+ Γ.(Λ) Σ++ΠΣΙ ς.Ι .Ο.Ο Λ Σ+ΗΗ
 ΗΗΚΛ Λ ΣΓΕΕ.ΠΙ Ι ς.Ι ΣQE. Π%Η
 Γ.ΓΙΚ . +.Χ%ΕΣ ΙΙΘ .Θ .(Ο) ςΟ.ςΙ+.
 (+.Θ.Ι. 28)

5. +0|EE.C+ XO ΣΛΣ. Λ Λ.ΛΛ.Θ ΗΘ.ΓΣΣ:

ИФ.ГЭС:

•Λ |Θ•ΖΘ• ΣΛΣ• Υ ΣΧ^α|• ||C • ||ΣΛΣ+
ΣΘ • ||I ΗΚ• | • +ΣΧ | +ΥΟΘΣ ΗΗΣ +ΣΠΣC

Σελ. 50:

[illegible]

ИФ.СЭС:

0H00 0K00 0Λ0Λ 0Π 0ΣΣΣ 0(Λ) 0ΣΣΣ 000+
 00 0KK 0ΣΣΣ 0ΛΣ 0Λ 0Σ 0K 0Π0 0Λ0
 000 0Λ 00 0(Λ) 00 0IX 000 0 0ΠΣΥ 0Σ 0

Σελ. 0:

ЦИ. А ЭО +8HΣ+ Λ.ΛΛ.Κ Α ΕΘ ΕΟ. .(Λ) Κ ΣΚΟΗ
 ΣΓΞΘ ∅OX.Ж ΛΟ. Λ ΣΗΗΥ .Λ Σ++CИΣИИΣΣ
 ΙΗΗ8Υ .Κ +ΣCЖXΣΛ. ΗΗΥ.+ .Υ ΕΘ85.Θ
 Σ. ΣЖОΣΙ .ЖCЖ ||Θ Σ.ΙΗ Υ 8Υ.Ο.Θ

ተ.ፀፀ፻ፀተ ለ ሐፍር.ፀ ፡ ዘላ.ፀዘ፻:

ዘፀ.ፍር፻ ሐ፻፻.ፀ ለተ፻ፀፀተ
፻ፀ ሐ፻፻ ፻ለተ.ዘ.ፀ ሐ(፻) ፻ተ.ፀ፻ ፀዘዘተ
፻፻.ፀ ለተ ፀፀፀ፻ ሐ ፻ር፻ ዘፀ
(ተ.ፀ. 23-24)

3. ተ፻ርለ፻.፳፻ ለ ፀ፻ፀፀዘ.ፍ:

ፀ ዘ፻ፐ.፱ ፻፻. ዘፀ.ፀ ፻ዘ፻ዘ፻
ፀ(፻) ፀፀፀ ፻ፀ፳ፍ ፻ፈ ፻፶.ፀ.ፀ
፻፻፻. ዘፍዘ፻ ፻፻፻ ሐ፻፻፻፻ ፻ተ፻፻፻
፻ፀ፻፻.ፀ ሐ(፻) ተ ፻ፈ ፀ፻ዘ ፍለለ
፶.ፀፀ ሐ ፀ፳ፍ ሐ ፻ ፻ፍ.፱
ተ፻፻.ፍ ለ.፶ ሐ ፻፻፳.፻ ፀ፶
ተተ፻፻.፻ ዘ.ፀፀ፻፻ ፻፻ ፀፀ፻፻
፻፻.፶ ሐ(ፀ) ተተፀፀፀ.ዘ ፻ለ፻.ፀ
፻ፀ ዘ፻፻ ፻፻ፀ ፻፻፻ ዘፐ.፻
(ተ.ፀ. 25)

ፀ ፀፀፀ፻ ሐ ፻፻.፻ ለፀ. ለ ፻፻፻፶
፱.፻ ፻ፀ.ፀ ሐ(፻) ፻ ፻ለ ፻ፀፀ፻
ፍዘ ፻፻፻ ፍ.ፀ ፀ.ፀ ሐ(፻) ተ ፻ለ ፻ፍ.፱ፀ
(ተ.ፀ. 26)

4. ፻ለ፻. ለ ፻.ተ ተ.ፀፀ.ተ ፻ተ፻ፀ፻

፻ለ፻.:

ፍዘ. ፻. ዘ፻ ፀፀ፻ፍ ሐ ለ ለፀፀ፻፻
፶ ፻፻፻፱.ፈ ለ ፀፀፀ፻ ሐ ሐ ፻ፍዘ
፻፳ፀ ዘ፻፻ ዘፍለ፻፻ ሐ(፻) ተ ለ፶ፀ
፻ፀ ሐ ፻ፀፍ፻ ለ ፀ.ፀ ለ ፀፀ፻ፐ

ተ.ፀፀ.ተ:

፻፻፻ ሐ ፻፻፻ፀ ፀ፻ ዘ.ፀ፻ፍ
፻፻. ፀ ሐ ተ፻፻ ለለ፻ ፀፀፀ
፻፻ ፻ተ ፻፻ፀ.ፀ ለ፶ ፻፻.ፀ.፱

፻ለ፻.:

፻ፀ ተፀፀተ ፍ.፻ ፻ፀ.ዘ፻ ተ.ፀ. ፻፻ፀ፻ ተተ
፻ፀ ተፀፀተ ፍ.፻ ፻ተ፶፻፻.ፀ ዘ፻፻ ለ ፻ፈ

ተያላ ርዘብ

1. ΗΘ.ΓΣΞ, Λ.ΛΛ.Θ | ΣΛΖ.:

CCQΛΘ. ΘΞΚ . Χ΄C. ϚΞΠΘ | Θ%Η.Θ
ΚΟЖ.+ Ж ΞΞΘ ϚΧ .Ο .Χ΄ΙΞ | %Ж.Υ.Ο
.ΥΛ.+ .Ο .Χ΄ΙΘ +ΞΗΠΞΙ .(Λ) +QЖ.C
ΞCC%+ ΘΗΞC.Ι ΞΛΛ. ΓΗΞ % ΘQ.ΦΞC
Λ ΠΞΗΗΞ Ξ++ΞΗΞΙ Υ %CΘ.Ο | EEΞE
(+.Οι. +ΞΘΘ 19)

2. $\phi_1 \in \Theta_0 \times \Theta \cap \Phi_0 \subseteq \Lambda \cap \Gamma_0 \subseteq \Pi \cap \Gamma_0 \subseteq \Pi \cap \Gamma$

ИФ.СΣΣ:

•ЖОХ •Λ (ι) ΗΙΑΞΑ ∶Ο+• +Ι √∶ΟЄ √•
√• √Θ|• ∶ΧΧ∶Χ ||Θ ∶Κ∶ √Θ √ΘΗΛ?
•Λ Λ ∶Ο Ε|ΛΟ √ΞΧΧΞΧ ΞΧΗ∶ + •Χ•Ο •Κ•Η
ΞЄЄ• •ΖΛΞЄ ЄΛΞ| Κ• +ΞЄЄ•Η Ξ ΟΟΞΛ
QЖ• •Θ |Ξ+ ∶ΧΧ∶Χ ∶Ο •(Ο) ΞЖЖ•Е Ξ √•

Η:Γ.Ο : ΗΧ.Ι.ΗΣ:

+ΣC:C°Y O. +X X X C Λ Λ. Y ⊙ ΣΣYΣO | C. C. I
 H H I + °K Λ °. °X: X: H K ΣΣΣ +ΣX: EΣCΣI
 K: H H: ΣQ E E. H I Λ. H K. I ΣO. °(Λ) +I YΣI

ΗΘ.ΓΣΣ:

ΣΘ ◦ +◦ΖΘΞΗ+ +Λ◦ΕΘΓ ◦(Λ) ΘΘΠΙ Θ◦ΠΗΥ
Φ◦| ∶Θ Λ ΗΗΘΛ ◦Λ Λ ΣΘΓ∶ΘΘΙ ΘΘΞ Η∶Γ◦Ο
ΣΘ || ΣΧΗ◦ ◦Χ◦ΛΣΟ Ο◦(Λ) ΣΧΗ∶ ||ΣΛΣ+
ΗΖ◦ϚΛ ΓΛ◦ΓΣΛ Λ◦ +Ι ΣΘΘΙ ΣΘΘΘΛΗ +
ΥΣΛ ◦Ο +Ι ΧΣΘ ΟΘΘ∶| ΠΣΗΗΞ + ∶Θ ΣΘΘΙ

[illegible]

80 1H8Y 8XHX4 10KO QQ8E+ 1H1 ++
 8H10 8C KC 808Y 8LLH+ 8H 8O ++ 108L8H
 1001 8IC8H 8L 8L8L 8H181 8H 81
 888+ 8 80H10 8(8) 80C48 888H 110

ΣΧΗΜΑΤΑ Ι ΣΤΟΙΧΙΣΜΟΥ

1. ΗΜΥ Ι ΕΛΕ.Ω ΣΟ:Ο Λ .ΟΟ.

ΗΜΥ Ι ΕΚΘ. ΣΟ:Ο Λ :ΗΗΞ

ΗΜΥ Ι ΟΧ.Ζ .Ο ΣΤΤΧ.ΗΗ.

ΗΗΩΛ (Ι) ΠΗΤΕ.Κ. .(Λ) ΣΤΤΣ Λ ΣΤΠΞΙ

2. Ε:Η.Υ ΤΞΗ.ΠΞΙ .Ο Κ:ΗΗ: Θ:Η:Ι ΗΘΟ:Ι

. ΖΞΥΛ . ΤΧΚΚΞ .Λ ΚΚΞ .Υ ΣΗΗ. ΛΛ.Φ.Θ
(+.ΟΙ. +ΣΘΘ 5)

1. . ΗΗΞΗ.ΠΙ . ΤΧ:Λ.Ο (Ι) ΣΛ Χ.ΗΞΤΥ

. ΕΕΗΘ. Λ ΗΛΙΙ.Ι Κ. .(Λ) ΚΥΤ ΣΗΚΚΟΙ

. ΗΗΞΗ.ΠΙ . ΤΧ:Λ.Ο Ι ΠΗΗΞ (Λ) ΤΚΖΞΙ

2. Η:Λ ΗΗ:Ζ . .ΘΗΞ

Υ Λ .Ο Λ Λ.Υ ΣΗΘ:

ΣΗΘ: ΤΗΘ: ΤΣΤΞ

(+.ΟΙ. +ΣΘΘ 6)

ملاحق النصوص الأمازيغية بـ "تيفيناغ"

دليل الصور والوثائق

الصور والوثائق المبثوثة في الدراسة :

- 10 رقصة أحواش
- 15 نوع الحفلات في الدار البيضاء سنة 1930
- 16 الدار البيضاء قبل سنة 1928
- 18 الشاعر الهاشمي أستاذ احيا
- 41 احيا 1971
- 42 احيا أمام الميكروفون
- 45 ورقة عضوية في أحواش 1970
- 48 آلة كانكا
- 49 الرئيس الحاج بلعيد والمندولينا 1928
- 51 رئيس مجموعة تمتازر وفرقة تيزنيت
- 54 المسرح البلدي في الدار البيضاء قبل هدمه
- 55 الشاعر على خشبة المسرح البلدي 1980
- 56 مجموعة من المثقفين ورجال الأعمال في كواليس المسرح البلدي 1980
- عمر أمير، الحاج عبد الله بن دريس، الرئيسة الدمشيرية في
- 60 استوديو تلفزة عين الشق 1979
- 62 بطاقة الانخراط في فرقة تاكموت
- 63- ملابس رقصة تاكموت
- 70 شهادة مشاركة الثنائي احيا وأجماع في حفل فاتح غشت 1980
- 72 احيا مع البرلمانين خليهن والحاج علي قيوح ...

- احيا مع سفير المغرب في جنوب افريقيا والدكتور
90 عبد الكريم الخطيب
- احيا يستمع لتنويه سيدة أمريكية بحضور عبد الرحيم الصويري
91 وفاطمة تيحيت
- احيا والممثل المصري عادل إمام في القاهرة
94 احيا في ضريح صلاح الدين الأيوبي، دمشق، سوريا
- 95 قصاصة من جريدة "العراق" في بغداد 1987
- 97 رسالة السيد القنصل العام - حسين بناني - فرانكفورت 1991
- 98 في مهرجان دولي بفرنسا
- 99 شهادات تقدير
- 100 احيا والجائزة التذكارية - كيبيك - كندا
- 101 احيا في برنامج إذاعي - كندا
- 101 الحاج أحمد لبنوج
- 112 الرايس عمر أوبلعيد، مجموعة أحواش تاليوين وخلفه أمير،
وبيودو ومستاوي
- 113 الحسين أمير المتوفى سنة 2000 - رحمه الله - والد عمر أمير
- 116 رفقة مريم أولسن في قرية كاك
- 125 لحسن الساخي في الاستوديو
- بطاقة معلومات أول شريط تلفزي خاص بالبرنامج الأمازيغي
126 "تيفاوين" الممنوع اسمه سنة 1979
- ديكور أول سكتيش موسيقي أمازيغي في التلفزة المغربية 1979
128 عمر أمير مع الفنان محمد رويشة في استوديو عين الشق
- 130

- نخبة من رجال المال والأعمال والسياسيين في الدار البيضاء
يتوسطهم السيد عبد الرحمان بوفتاس
- 74 ومولاي مسعود أكوزال
- 76 احيا مع السيد أندري أزولاي مستشار صاحب الجلالة
التوقيع الخطي للسيد أحرسان على بطاقة الانخراط في
حزب الحركة الشعبية
- 77 احيا يصافح أحرسان
- 78 الحاج لحسن صالich، رئيس جمعية إيدا اونضيف للتنمية يقدم
شهادة تقدير
- 79 السادة ماء العينين عامل تارودانت ومحمد ساجد برلماني وعمدة
الدار البيضاء، الحاج اسطايب رجل أعمال
- 80 عامل إقليم تارودانت عبد الفتاح لبجيوي يقدم احيا إلى
صاحب الجلالة محمد السادس
- 80 المرحوم محمد فويتح وعبد الوهاب الدكالي وبلعيد العكاف
وعمر أمرير يستمعون إلى إعجاب وزير الثقافة محمد بنعيسى
بمجموعة الفنان احيا التي قدمنا أمامه عروضها الفنية
- 82 السيد محمد بنعيسى، سفير المغرب في واشنطن يرحب بصديقه احيا
- 84 تكليف بمهمة المشاركة في الأيام الثقافية المغربية بالصين
- 86 احيا وأفراد مجموعته في صور الصين العظيم
- 87 احيا مع وزير الشبيبة والرياضة ادريس المدغري في الطائرة
نحو الولايات المتحدة الأمريكية
- 89 وثيقة صادرة عن مدير الكتابة الخاصة لصاحب الجلالة
الحسن الثاني رحمه الله
- 89

د. عمر أمير مع طاقم التلفزة في بحيرة اكلمام ازگزا في

الأطلس المتوسط 133

قصاصة من جريدة أدرار حل موقف من البرنامج التلفزيوني "كنوز" 134

ورقة تظهر صعوبة قراءة مخطوطات الشاعر احيا 143

الشاعر لحسن أجماع 147

المصادر والمراجع

المعاجم :

- شفيق، محمد : المعجم العربي الأمازيغي (سلسلة معاجم أكاديمية المملكة المغربية - النشر العربي الافريقي 1410 هـ، 1990 م).

Jordan, (A), Dictionnaire berbère - français Tachelhit, Rabat, 1934.

مصادر شعر الشاعر :

- ذاكرة الشاعر

- ذاكرة الجمهور

- تسجيلات الحاج لبنوج

- تسجيلات محمد مستاوي

- تسجيلات مريم أولسن

- تسجيلات الساخ ديسك

- سلسلة تيفاوين التلفزية، 1979

- سلسلة الأصيل التلفزية

- سلسلة كنوز التلفزية

بحث إجازة الحبشي (مرقون)

المخطوطات : دفاتر وأوراق تضم ما يناهز 17.000 بيت مخطوط بيمين الشاعر
احيي

مراجع مساعدة :

- أمرير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة
مكتبة دار السلام - الرباط.

- أمير، عمر، "الرحلات الأمازيغية - مصير قصائد الرزوق نموذجاً"، الرحلات المغربية الداخلية 1912-1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهري، منشورات النادي الجراري، رقم 1-3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة : بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005.

- التازي، عبد الهادي، التاريخ الديبلوماسي للمغرب من أقدم العصور إلى اليوم، المجلد الأول.

- الحسيني، مولاي الحسن، تراجم أعلام تارودانت المعاصرين، الناشر منتدى الأدب لمبدعي الجنوب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1428 هـ، 2007 م.

- الجراري، عباس، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، ب.ت.

- مستاوي، محمد، أسايس، ديوان شعري أمازيغي معرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.

- السوسي، محمد المختار، خلال جزولة، المطبعة المهدية، تطوان، ب.ت.

- عصيد، أحمد، خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي، تاسكلان تمازيغت : مدخل للأدب الأمازيغي - أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي - الدار البيضاء 17 و 18 ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط.

- Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.

- Berque (J), Vérité et poésie sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, Alger, 1953, p. 155.

- Borgé (J), Viasnoff (N), Archives du Maroc, Editions Michèle Trinckvel, 1995, p. 43.

- Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.

- Roving Olsen (M), Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicologie, vo. 2, Université Paris X, 1984, p. 1 : 19.

- Stumme (H), Sidi Hammu als Geograph (orientalische student th, Noeldek gewidmet, t 1, Gieszem, 1906.

الفهرست

الإهداء

التمهيد

الباب الأول :

احيا : النشأة . الدار البيضاء . الرحلات

3	الفصل الأول : النشأة الفنية
3	المبحث الأول : ميلاد احيا
3	1. أفايان : شاعرية مسقط الرأس
8	2. الأم : رضاعة الشعر
13	3. الوالد : منهل الموسيقى
16	4. الأسرة : نواة الفن
17	5. العم : محقق الأحلام
19	6. احيا : ميلاد فنان
21	المبحث الثاني : مراحل النشأة الشعرية
21	1. مرحلة الاحتكاك بالشعراء
23	2. مرحلة الحفظ
25	3. مرحلة التلقين

26	4. مرحلة التجريب
30	المبحث الثالث : مراحل طقوس العبور
30	1. سببها
31	2. الزيارة
32	3. الزمان والمكان
34	4. الرقود، ورموز الرؤيا
35	5. الفتح الشعري
39	الفصل الثاني : احيا في الدار البيضاء
39	المبحث الأول : الاستقرار في الدار البيضاء
39	1. القدوم الأول سنة 1955
41	2. تعاظم التجارة في حي «بوركون»
43	3. التفرغ للفن
44	4. واقع «أحواش» في البيضاء
45	5. الانضمام إلى «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي
52	6. الانتقال إلى «أحواش تامت - تمارر» في «حي الفرح»
56	7. التصوير في استوديو تلفزة «عين الشق»
61	8. تأسيس جمعية فنية في «عين السبع»
67	المبحث الثاني : الطموح السياسي في الدار البيضاء
67	1. انبثاق الطموح
68	2. اعتقاله نقابيا
68	3. تطوعه للعمل الجمعي
71	4. مواكبته الإعلامية للأحداث
73	5. مفارقة انتخابية : في الدار البيضاء

77	6. ترشح احيا للانتخابات الجماعية
79	7. فوزه بالرئاسة
81	الفصل الثالث : الرحلات عبر القارات
81	المبحث الأول : سبب الرحلات، وتواريخ الجولات
81	1. سبب الرحلات
85	2. تواريخ الجولات
94	المبحث الثاني : الإشعاع، والتكريم
94	1. الإشعاع
98	2. التكريم
99	أ. شهادات تقديرية
100	ب. أوسمة شرفية
101	ت. جوائز تذكارية

الباب الثاني - شعرا حيا : المصادر والقضايا .

105	الفصل الأول : المصادر الشعرية
105	المبحث الأول : الذاكرة
105	1. ذاكرة الشاعر
106	2. ذاكرة الجمهور
107	المبحث الثاني : التسجيلات صوتا وصورة
107	1. التسجيلات صوتا
107	أ. تسجيلات الحاج لبنوج
112	ب. تسجيلات محمد مستاوي

113	ت. تسجيلات مريم أولسن
117	ث. تسجيلات الساخ ديسك
125	2. البرامج التلفزيونية للمؤلف
125	1. سلسلة تيفاوين
128	2. سلسلة الأصيل
131	3. سلسلة كنوز
135	المبحث الثالث : المصادر المكتوبة
135	1. المرقونة : بحث إجازة الحبشي
137	2. المخطوط : بيمين الشاعر
145	الفصل الثاني : القضايا الشعرية
145	المبحث الأول : المحاورات مع أجماع
145	1. لحسن أجماع
148	2. استقطاب أجماع
149	3. نماذج شعر المحاورات
149	أ. «ايسوتار ن ايموريك» / دعائم الشعر
154	ب. «ايخف ن لوقيد» / رأس عود الثقاب
159	ت. «ايحلامين غ ستوديو» / الثعابين في الأستوديو
161	المبحث الثاني : العناية بالأمازيغية
162	أ. قصيدة «تيران تمازيغت»، الدار البيضاء 1990
163	ب. قصيدة «آزمزن تمازيغت»، الدار البيضاء 1991
164	ت. قصيدة «توفريط ن تمازيغت»، الناظور 2006
169	المبحث الثالث : العناية بالرحلات

173	أ. قصيدة «أمودون باريز» 1987 / رحلة باريز
176	ب. قصيدة : «أمودون بغداد» 1987 / رحلة بغداد
178	ت. قصيدة : «أمودون موسكو» 1988 / رحلة موسكو
181	المبحث الرابع : تحيين الرموز العريقة
181	المعجم الرمزي العريق
183	1. تحيين معجم رموز كرة القدم
183	أ. سببه : انهزام المغرب أمام الجزائر سنة 1979
185	ب. نص الحوار الرمزي
187	ت. تأويل رموز الحوار
197	2. تحيين معجم رموز الجحيم
197	أ. سببه : المظاهرات الصاخبة في الدار البيضاء، 1981
198	ب. النص الرمزي
199	ت. تأويل رموزه
207	3. تحيين معجم رموز الصقر
207	أ. الإفلاس الضريبي
208	ب. النص الرمزي
209	ت. تأويل رموزه
217	الخاتمة
219	ملاحق النصوص الأمازيغية بـ "تيفيناغ"
243	دليل الصور والوثائق
247	المصادر والمراجع
249	الفهرست



المؤلف عمر أمير

إزداد عمر أمير بقرية أكرض بجهة تارودانت.

1985 - حصل على دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس - الرباط - بدراسة "الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب" من القرن الثامن عشر تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

1986 - التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - بنمسيك - كأستاذ للأدب المغربي.

1986 - استمرار العمل التلفزيوني بالسلسلة الجديدة المشهورة بعنوان "كنوز".

1998 - نال درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة محمد الخامس بمناقشة أطروحة "رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام"، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

2004 - مدير أبحاث في مركز الدراسات الأدبية والتعبير الفنية والإنتاج السمعي البصري، بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

صدر له :

- الشعر المغربي الأمازيغي

- أمالو، من الفنون الشعبية المغربية

- الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب

- رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام

الدار البيضاء - 1975.

الدار البيضاء - 1978.

الدار البيضاء - 1987.

الرباط - 2003.

